Chansonvormen op het einde van de XVde eeuw

Coenraad Lodewijk Walther Boer

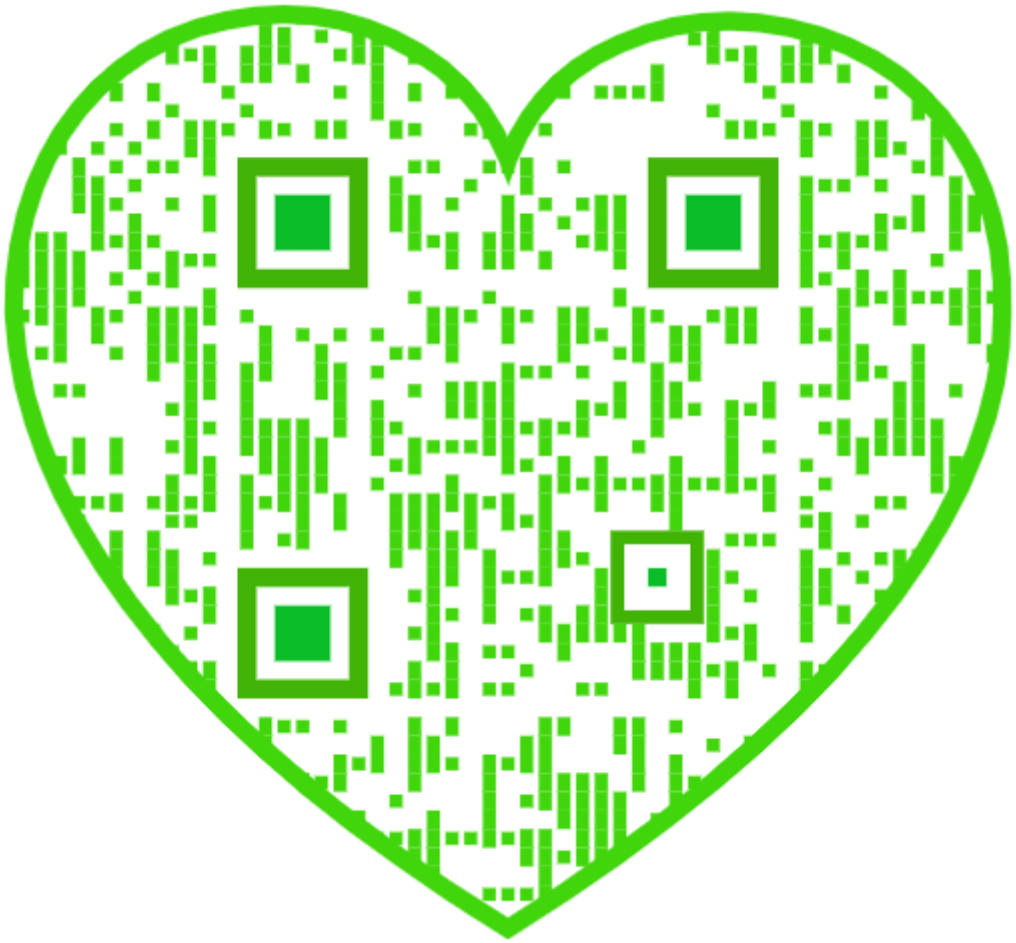
bron

Coenraad Lodewijk Walther Boer, *Chansonvormen op het einde van de XVde eeuw*. H.J. Paris, Amsterdam 1938

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/walt012chan01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



AAN MIJN VROUW

Woord vooraf

Bij het verschijnen van dit proefschrift is het mij een behoefte een woord van oprechten dank te richten tot mijn hooggeachten Promotor.

Hooggeleerde SMIJERS! Korten tijd na de oprichting van den leerstoel voor muziekwetenschap aan de Rijksuniversiteit te Utrecht richtte ik mij tot U met het verzoek mijn kennis door Uwe leering en voorlichting te verrijken. Sindsdien is voor U geen moeite te veel geweest mij bij dit streven behulpzaam te zijn. Ook bij de wording van dit proefschrift hebt Gij mij ter zijde gestaan en mij veroorloofd van de vele gegevens, door U verzameld en bewaard in het onder Uwe leiding staand Instituut, gebruik te maken. Gij hebt mij naast Uw raad Uw vriendelijke toegenegenheid niet onthouden. Voor beide zij hier U hartelijk dank gebracht.

Hooggeleerde VALKHOFF! Dat dit proefschrift verband houdt met de Fransche letteren is wel mede te danken aan het feit, dat Gij de liefde voor Fransche cultuur en wetenschap in vele leerzame gesprekken bij mij hebt weten wakker te houden.

Hooggeleerde ROELS! Ook Gij hebt mij bij mijn studie met Uw veelomvattende kennis terzijde gestaan; naar U gaan mede mijne gevoelens van dankbare erkentelijkheid uit.

Tevens betuig ik mijn dank aan de beheerders van de vele buitenlandsche bibliotheken, die mij met groote bereidwilligheid de voor dezen arbeid benoodigde fotocopieën hebben verschaft.

In het bijzonder denk ik hierbij aan DOCTOR CHARLES VAN DEN BORREN, Hoogleeraar aan de vrije Universiteit te Brussel, wien ik mijn dank betuig voor zijn hartelijke belangstelling in het totstandkomen van dit proefschrift.

Ten slotte betuig ik mijne groote erkentelijkheid aan DR GIOV. D'ALESSI, te Treviso voor de inlichtingen, welke hij op mijn verzoek over het in de Biblioteca Capitolare aldaar bewaarde exemplaar van het Odhecaton verstrekte.

I - Inleiding

Bibliographie

Petrucci's eerste gedrukte muziekuitgave, het 'O d h e c a t o n ', is reeds vele malen besproken.

In 1856 verscheen, naar aanleiding van twee door G a e t a n o G a s p a r i te Bologna gevonden drukken van Petrucci, van de hand van A n g e l o C a t e l a n i een verhandeling, 'Bibliographia de due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone'. Een dier twee drukken was het Odhecaton. De niet op goede gronden berustende toewijzing der anonieme composities in het Odhecaton werd reeds door A m b r o s afgewezen. Anton Schmid vermeldt in zijn 'Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone', Weenen 1845, het Odhecaton (dat hem niet onder oogen is geweest) op gezag van G e s n e r 's is 'Pandectarum' van 1548.

Een dieper gaande bespreking wijdt dan in 1881 D. A u g u s t o V e r n a r e c c i aan het Odhecaton in zijn studie 'Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone', waarin hij in hoofdzaak de uitvinding van Petrucci als drukker bespreekt. Nadat in 1883 het Conservatoire te Parijs in het bezit was gekomen van een exemplaar, dat tot op dat tijdstip onbekend was, heeft W e c k e r l i n in 'Catalogue de la réserve de la bibliothèque du conservatoire de Paris', Parijs 1885, eene nieuwe beschrijving van het boek gegeven. E m i l V o g e l vestigde omstreeks 1890 de aandacht op het exemplaar van het Odhecaton, bewaard in de Biblioteca Capitolare te Treviso en schreef, naar aanleiding daarvan, een artikel in Peters Jahrbuch 1895. M a u r i c e C a u c h i e wijdde in de Revue de musicologie twee artikelen aan zijne stelling, dat de composities in het Odhecaton en in de daaraan aansluitende Canti B en C als instrumentale muziek beschouwd moeten worden. Wij kunnen ons met dit standpunt niet vereenigen, daar een zeer groot deel der composities elders met volledigen tekst werd gevonden. Wel zal de uitvoering der chansons uit het einde der XVe eeuw meestal

in verschillende combinaties van zang en instrumenten hebben plaats gevonden. Ook is uitvoering alleen door instrumenten of geheel vocaal niet uitgesloten. De composities zijn echter alle op een litterairen tekst gecomponeerd en danken hun vorm aan dien tekst.

In een bibliographisch artikel in hetzelfde tijdschrift (1926) noemt Julien Tiersot het Odhecaton en eenige der bovengenoemde studiën. Over de juiste dateering van de eerste uitgave en van den herdruk spreekt Jeanne Marix in de Revue de musicologie van 1935.

In 1932 verscheen door de zorgen van het Bolletino Bibliographico Musicale te Milaan een facsimile-uitgave van het te Treviso bewaarde exemplaar van het Odhecaton.

Deze uitgave, op welke deze studie gebaseerd is, was aanleiding tot een artikel van Gustave Reese, dat order den titel 'The first printed collection of partmusic: The Odhecaton' in The Musical Quarterly van Januari 1934 voorkomt. Op blz. 47 van dit artikel worden de bekende exemplaren van het Odhecaton en van de Canti B. en C. vermeld. Voor de in Spanje bewaarde exemplaren berusten Reese's mededeelingen op J.B. Trend, 'The Music of Spanish History to 1600', Oxford 1926. Reese maakt over de compositietechniek der in de drie liederenbundels voorkomende werken waardevolle opmerkingen, in het bijzonder over de contrapuntische schrijfwijze.

Componisten

De componisten, wier werken in het Odhecaton voorkomen, zijn Nederlandsche en Fransche. Tot de oudsten behooren zeker Johannes Ockeghem, Hayne van Ghizeghem, Busnois, Caron, Gilles Mureau en Tinctoris.

Over Ockeghem heeft Michel Brenet in 'Musique et musiciens de la vieille France', Parijs 1911, alles verzameld, wat over zijn leven bekend is. De geboortedatum, die steeds omstreeks 1430 werd gesteld, werd nader omstreeks 1420 geplaatst door Wolfgang Stephan, 'Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems', Kassel 1937, blz. 6, voetnoot 7, zulks op den goeden grond, dat Ockeghem reeds in 1443-1444 als vicaire in de rekeningen van de Kathedraal te Antwerpen wordt genoemd. Zijn

leven brengt hij voor het grootste deel door aan het hof der Fransche Koningen Charles VII, Louis XI en Charles VIII en als trésorier van de Saint Martin te Tours, waar hij in 1495 is gestorven.

Hayne van Ghizeghem is in 1453 als zanger aan de kathedraal van Cambrai werkzaam; in 1468 treft men hem als lid van de hofkapel van Karel den Stoute. Het o.m. door Jeppesen aangehaalde chanson uit het handschrift Dijon 517 fol. 155v., dat Riemann afdrukt als bewijs van het gebruik van instrumenten, toont hem den lezer op een vroolijke reis in gezelschap van Morton naar Cambrai. Verder is van zijn leven niets bekend. Cambrai en Dijon waren het middelpunt van zijn werkzaamheid.

Ook over het leven van Caron is weinig bekend. Hij moet een tijdgenoot van Ockeghem en Busnois zijn geweest. Als zoodanig wordt hij genoemd door Tinctoris in 'Liber de arte contrapuncti', 1477, door Sebald Heyden in 'De arte canendi', 1537 en door Petit-Coclicus, 'Compendium musices', 1552. Haberl, Bausteine I, noemt hem op gezag van Houdoy 'Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai' als zanger aan die kathedraal in 1472. Wolfgang Stephan, l.c., blz. 7, voetnoot 10, verwerpt dit en zegt, dat de aanteekening in het rekeningenboek van de Kamerrijksche kathedraal alleen betrekking heeft op het inschrijven van eene compositie. Op welken grond Riemann Caron voor wellicht ouder dan Ockeghem houdt (Handbuch der Musikgeschichte II, 1, blz. 278), is niet duidelijk.

Van Antoine Busnois is de geboortedatum en -plaats onbekend. Hij en Ockeghem zijn de voornaamste componisten van hun tijd. In zijn 'In hydraulis quondam Pythagoras', dat Adler (Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, VII blz. XIX) tusschen 1461 en 1467 dateert, roemt hij Ockeghem's stijl (zie bespreking Riemann, Handbuch II 1 blz. 228). In 1467 is hij kapelzanger bij Karel den Stoute. Tinctoris draagt in 1476 aan Ockeghem en Busnois zijn 'Liber de natura et proprietate tonorum' op. Ramis de Pareia haalt Busnois in 'Musica practica', 1482, als autoriteit aan. Hij is in 1492 te Brugge overleden.

De in het Odhecaton als nr. 8 anoniem voorkomende compositie 'Je ne fay plus' wordt behalve aan Busnois door andere bronnen aan Gil Murieu, G. Muream, de Mureau, toege-

schreven. Al deze spellingen bedoelen wel Gilles Mureau, die in 1462 en 1483 te Chartres verbleef, volgens de mededeelingen van A. Pirro in het Zeitschrift für Musikwissenschaft XI, blz. 349. De juiste schrijfwijze van zijn naam zou kunnen blijken uit het acrostichon 'Gilles Mureue' van het chanson 'Grace attendant' uit Fl. XIX, 176, afdrukt bij E. Droz, 'Poêtes et musiciens', Parijs 1924, blz. 43 e.v. Acten (zie Pirro in Festschrift Wolf 1929, blz. 163 e.v.) geven in het algemeen de spelling Mureau. In hetzelfde artikel geeft Pirro vele archivistische bijzonderheden. Mureau is volgens Pirro waarschijnlijk te Bonneval bij Chartres geboren. Van 1462 tot 1486, met onderbrekingen, is hij aan de kathedraal te Chartres werkzaam geweest. Daar ontmoet hij Tinctoris, die er korten tijd leider van het knapenkoor was; waarschijnlijk heeft hij wel tot Ockeghem in betrekking gestaan.

Van Tinctoris heeft Ch van den Borren in de Bibliographie Nationale publiée par l'Academie Royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique, tome XXV, een zeer volledige levensbeschrijving gegeven. Geboren omstreeks 1435 in Brabant en overleden in 1511 te Nivelles heeft hij het grootste deel van zijn leven in Italië, vooral te Napels, doorgebracht. Te oordeelen naar de ons thans van hem bekende composities, is Tinctoris' beteekenis als theoreticus grooter dan als componist. Hij ontmoette te Luik Jo. Stokem, ('De inventione et usu musicae'), die vóór zijn verblijf in Hongarije daar woonde. Wij weten, dat zij later met elkaar gecorrespondeerd hebben. Over zijn samenzijn met Mureau, zie boven onder Mureau.

Tot de oudere generatie moet waarschijnlijk ook Johannes Wreede, alias Juan Urrede, gerekend worden. Van hem komt één compositie op Spaanschen tekst in het Odhecaton voor. Ramis de Pareia, 'Musica Practica', 1482, uitgave van Johannes Wolf blz. 85, noemt hem 'carissimus noster regis Hispaniae capellae magister'. Van der Straeten, 'Musique aux Pays-Bas' VI blz. 461, voetnoot 2, herkent in deze Ur(r)ede Jo. Wreede Brugensis, onder wiens naam een Kyrie in Roma, Archivio della Cappella Sistina Ms. 14, fol. 5-9, voorkomt.

Ook behoort wel tot deze groep Vincenet, in het Odhecaton Vincinet genoemd. Van hem zijn eenige missen en misdeelen in het archivio della Cappella sistina, ms. 14, fol. 46*b*-54 en ms. 51,

fol. 26-36 en in de Codices van Trente, Cod. 91, fol. 73*b* e.v., bekend. Van zijn leven weet men niets. Dat deze Vincenet reeds 1426-1428 zanger in de pauselijke kapel zou zijn geweest (Riemann, Handbuch II 1 blz. 279) en daarmede tot de generatie van Dufay zou behooren is niet aan te nemen. Haberl noemt den ouderen Vincenot.

Naast deze genoemde componisten komen een groot aantal jongere voor, die alle een deel van hun leven in Italië doorbrachten en daar, vooral in Rome, Ferrara en Milaan actief aan het muziekleven deelnamen.

Over deze verblijven in Italië berichten de volgende studiën:

Haberl, Bausteine III, 'Die Römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapelsänger bis zur Mitte der 16. Jahrhunderts', Leipzig 1888;

G. Cesari, 'Musica e musicisti alla corte Sforzesca', Milaan 1923; E. Motta, 'Musici alla corte degli Sforza', Archivio storico lombardo XIV, 1887;

L.F. Valdrighi, 'Capelli, concerti e musiche della casa d'Este', Modena 1884.

A. Bertolotti, Musici alla corte dei Gonzage in Mantova dal secolo XV al XVIII, Milano 1890.

Pietro Canal, Della musica in Mantova tratte principalmente dal archivio Gonzaga, Venetia 1881.

Een korte aanteekening van deze componistengroep en hun verblijf in Italië, dat ook voor het navolgende van belang is, vindt men bij Wolfgang Stephan l.c. blz. 91, voetnoot 28.

Loyset Compère, wiens geboortedatum en -plaats onbekend zijn en die in 1518 als kanselier van de kathedraal te St Quentin overleed, werkte in 1475 te Milaan. Volgens Claude Héméré, 'Tabella chronologica decanorum, custodum, canonicorumque regalis ecclesiae S. Quintini', Lutetiae Parisiorum 1633, blz. 162, was hij in zijn jeugd koorknaap te St Quentin. Guillaume Crétin noemt Compère in zijn bekend gedicht 'La déploration sur la mort d'Ockeghem'. Ook was Compère in 1486 werkzaam als zanger aan het Fransche hof (zie Pirro, 'Pour l'histoire de la musique' in Acta musicologica III, p. 51).

Gaspard van Weerbeeke is reeds in 1472 te Milaan. Van 1481 of tot 1489 wordt van Weerbeeke genoemd als zanger

in de pauselijke kapel. In 1490 keert hij naar zijn geboorteplaats Oudenaerde terug, waar hem een feestelijke ontvangst bereid wordt. In 1490 vindt men hem als kapelmeester van de hertogelijke kapel te Milaan; in 1496 komt zijn naam voor op de lijst van zangers van de kapel van Philips den Schoone. In 1499 en 1509 wordt hij weer als zanger van de pauselijke kapel genoemd.

Alexander Agricola. Dat de in de handschriften genoemde Alexander en Agricola identiek zijn, daarvan getuigen de aanteekeningen sub nrs. 47, 56 en 81 in bijlage II van deze studie. Geboren omstreeks 1446, is hij sinds 1472 (Alexander de Alamania, v.d. Straeten VI, blz. 13) te Milaan, volgens Cesari, l.c., reeds eerder. Daarna treft men hem te Mantua en na 1491 in de kapel van Philips den Schoone. In diens dienst ging hij naar Spanje, waar hij in 1506 te Valladolid overleed.

Van Josquin des Prez zijn de levensbijzonderheden bijeengebracht in de lezing 'Josquin des Prez' van A. Smijers gehouden voor de 'Musical Association', gedrukt in 'Proceedings of the Musical Association' 1926-27. Men neemt aan, dat hij omstreeks 1450 geboren is. 'Henegouwer van geboorte' noemt hem Pierre Ronsard in zijn 'Livre des Melanges', 1560. In zijn jeugd zong Josquin in het knapenkoor van de kathedraal van St. Quentin, waar hij later kanunnik en kapelmeester geweest zou zijn. (Hémeré l.c.) Evenals Compère wordt ook hij genoemd in Crétin's 'Déploration d'Ockeghem'. Te Milaan werkt Josquin zeker reeds in 1475 en weinig later te Ferrara. Met onderbrekingen maakt hij tusschen 1486 en 1494 deel uit van de pauselijke kapel. Ook verbleef hij te Florence en te Modena. Later in zijn leven werkt hij, volgens Glareanus, in dienst van Koning Louis XII van Frankrijk. In 1500 is Josquin op het hoogtepunt van zijn roem gekomen. Zijn laatste jaren brengt hij door in Condé-sur-Escaut waar hij 27 Augustus 1521 is overleden.

Henricus Isaac, Vlaming van geboorte, vertoefde vermoedelijk reeds omstreeks 1475 te Ferrara. In 1480 componeerde hij daar een gedicht van Lorenzo il Magnifico. Hij bekleedt er achtereenvolgens de functie van kapelmeester aan de San Giovanni en de S. Maria del Fiore. Hij moet er leeraar van de hertogelijke kinderen geweest zijn. Zijn verblijf te Florence verlengde zich tot 1492, wellicht tot 1494, waarna hij naar Zuid-Duitschland trekt.

Zijn benoeming tot hofcomponist van Keizer Maximiliaan schijnt hem vrijheid gelaten te hebben zijn verblijfplaats zelf te kiezen. Uit bewaard gebleven brieven en testamenten blijkt, dat hij in het begin van de 16e eeuw weer te Florence woonachtig was. Omstreeks 1517 is hij overleden.

Marbriano de Orto is van 1484-1494 lid van de pauselijke kapel geweest en was na 1505, zeker tot 1516, verbonden aan het Oostenrijksche hof te Brussel.

Jo Ghiselin. Zijn identiteit met Verbonnet, die aan twijfel onderhevig was, is door Pirro in zijn artikel 'Pour l'histoire de la musique' in Acta musicologica III, pag. 51-52 wel vastgesteld. In 1491 werkte hij te Ferrara. De Johannes Gislein, die genoemd wordt in Reg. Vat. Vol. 393 fol. 332v.-333r. (zie G. Brom, Archivalia in Italië, Rijks Geschiedkundige Publicatiën, kleine serie 2 nr. 107), aan wien in 1450 een prebende te Utrecht werd verleend, is niet identiek met dezen componist. Hij zou dan tot eene generatie niet veel jonger dan die van Ockeghem moeten behoord hebben. Dit is niet in overeenstemming te brengen met den stijl van zijn werk.

Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, II 1 blz. 292, meent, dat hij in 1535 nog leefde; op welken grond kan niet nagegaan worden.

Van Japart is zoo goed als niets bekend. Volgens Vernarecci zou hij in dienst van den Hertog van Ferrara zijn geweest.

Petrus de la Rue, geboren omstreeks 1460 in Vlaanderen, wellicht in Doornik, overleden 1518 te Kortrijk, was 1492-1510 zanger in de kapel van Philips den Schoone. Eenige acten getuigen van aan hem verleende prebenden en benoemingen tot kanunnik. In het gevolg van Philips maakt hij eenige reizen naar Spanje. Een verblijf in Italië is van de la Rue niet bekend.

Jo. Stokem is besproken door Paul Bergmans in Variétés musicologiques, 3e série, 1920, pag. 123 en volgende. Wij zagen reeds, dat hij met Tinctoris in betrekking heeft gestaan (zie blz. 4). Na zijn verblijf te Luik, gaat hij naar Hongarije en maakt daar deel uit van de kapel van Matthias Corvinus. In 1487 is hij zanger in de pauselijke kapel (zie Haberl) gelijktijdig met Josquin des Prez en Gaspar van Weerbeeke. Werken van hem vindt men, behalve in het Odhecaton, in Canti C en in hand-

schriften te Rome en Bologna; een Gloria-fragment bij Petrucci, fragmenta missarum, 1505.

Antoine Brumel behoort tot de generatie Josquin. Pirro concludeert in het Zeitschrift für Musikwissenschaft XI, op grond van door hem gevonden documenten, dat Brumel in 1483 te Chartres verblijf gehouden heeft. In Festschrift Wolf komt Pirro op Brumel terug en vertelt dat hem in Chartres 'furent accordés les gages les plus élevés en raison de son savoir'. In 1506 wordt Brumel aan het hof te Ferrara aangesteld; hij komt dan van Lyon (zie Kade in Monatschrifte für Musikgeschichte 1884, pag. 11).

Jean de Hollingue, dit Mouton, zooals de naam in het grafschrift te Saint-Quentin voorkomt, en waarvan de juistheid wordt aangetoond in een artikel 'Jean Mouton' van J. Delporte in de Revue liturgique et musicale, 16e année, 1932, werd omstreeks 1470 te Samer (Pas de Calais) geboren. In 1500 is hij, blijkens een document aangehaald door Delporte l.c., maître des enfants te Amiens. In 1501 vindt men hem korten tijd aan de kapittelkerk Saint André te Grenoble, met welke kerk hij ook na zijn vertrek naar het Hof te Parijs in relatie blijft. (Louis Royer, 'Les musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint André de Grenoble du XVe au XVIIIe siècle). Daar ontmoet Glareanus hem. Hij was bovendien kanunnik van de kerken te Thérouanne en te Saint-Quentin. 30 October 1522 is hij in laatstgenoemde stad overleden.

Bruhier is wellicht dezelfde, die als Ant. Bruglier of Bruhier 1514-1517 voorkomt onder de 'cantores secreti' van den paus (Haberl, Bausteine III) en als de componist A. Bruhier, die in Br. 11239 en in Petrucci's Canti B aangetroffen wordt.

Van Ninot le Petit is niets bekend; men zie de opmerking van Smijers in het Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, deel XIV, blz. 180, voetnoot.

Eveneens is over Tadinghem, van wien ook eene compositie in de canti C voorkomt en over P. Bourdon niets bekend.

Jacob Obrecht, van wien het Odhecaton alleen vier composities op Nederlandschen tekst bevat, staat eenigszins terzijde van de componistengroep, die een groot deel van hun leven in Italië doorbrachten. Hij is omstreeks 1450, misschien eenige jaren later, vermoedelijk te Bergen-op-Zoom geboren; in 1470 vindt men hem

ingeschreven aan de universiteit te Leuven; in 1480 wordt hij tot priester gewijd te Bergen-op-Zoom; in 1484 wordt hij aangesteld tot leider van het knapenkoor te Cambrai, waar hij slechts kort, tot October 1485, in functie is gebleven. Na zijn werkzaamheid aldaar vindt men hem in October 1485 verbonden aan de kapittelkerk Sint Donaat te Brugge. Op verzoek van den hertog van Ferrara krijgt hij in 1487 een half jaar verlof naar Italië. Na zijn terugkeer werkt hij weer tot Januari 1491 te Brugge, waarna hij zijn arbeidsveld naar Antwerpen verplaatst. In 1498 herneemt hij zijn oude functie te Brugge die hij in 1500 wegens gezondheidsredenen neerlegt. Hij schijnt in 1501 weer te Antwerpen te zijn geweest. In 1504 vertrekt hij naar Italië, waar hij het volgende jaar overlijdt.

Uit de uitnoodiging van den Hertog van Ferrara blijkt, dat Obrecht als componist in 1487 reeds bekend was in Italië. Er bestaat geen zekerheid, dat hij vaker in Italië is geweest dan tijdens zijn korte verblijf in 1487/88 en in het jaar vóór zijn dood. Zou Obrecht ooit te Utrecht geweest zijn, dan kan dit verblijf alleen vóór 1484 gesteld worden. Hij heeft nagenoeg zijn geheele leven in Vlaanderen verblijf gehouden. (Vgl. Juten, Jacob Obrecht en de Schrevel, L'Histoire du séminaire de Bruges.)

De genoemde componisten kunnen in twee groote groepen ingedeeld worden. De oudere groep is de generatie O c k e g h e m - B u s n o i s . Hunne wereldlijke werken zijn voor een groot deel te vinden in de handschriftengroep Dijon, W. Lab., Kop., Wolf. (zie voor deze en in de volgende bladzijden te gebruiken afkortingen Bijlage I). De jongere groep om J o s q u i n d e s P r e z komt in deze handschriften niet voor, wel in manuscripta van het einde der eeuw. C o m p è r e 's chansons vindt men reeds in latere toevoegingen van Dijon. Van B u s n o i s brengen de laatste bladzijden van Dijon composities in een stijl, die van den in het handschrift heerschenden stijl afwijkt.

Het is voor de volgende studie van belang te zien welke verbindingen tusschen deze componisten onderling bestaan hebben.

Terwijl d e M u r e a u in 1462 en in 1486 te Chartres werd aangetroffen, vindt men daar B r u m e l in 1483. Tusschen Chartres en Tours, waar O c k e g h e m verbleef, bestond geregeld verkeer (Pirro, Z.f. Mw. XI.) - Ook T i n c t o r i s is te Chartres werkzaam geweest.

In 1476 draagt Tinctoris zijn 'Liber de natura et proprietate tonorum' aan Ockeghem en Busnois op.

Tinctoris ontmoet Stokem te Luik en blijft met hem in schriftelijke relatie.

In 1486 werkt Compère aan het Fransche Hof, waar Ockeghem kapelmeester is.

In Noord-Italië vertoeven ongeveer gelijktijdig (1472 en later) Agricola, Gaspar van Weerbeeke, Josquin en Isaac..

In de pauselijke kapel treft men:

1483-1489 en 1499-1509	Gaspar van Weerbeeke.
1484-1494	Mar. de Orto.
1486-1494,	met onderbrekingen, Josquin des Prez.
1487-1488	Jo. Stokem.

Als jongste generatie treft men in het Odhecaton Mouton, Bruhier en Ninot le Petit.

Van deze genoemde componisten bevat het Odhecaton composities in de navolgende verdeeling:

Alexander Agricola, nrs. 12, 38, 47, 48, 55, 56, 65, 75, 81, 82, totaal 10 composities.
Pe. Bourdon, nr. 73.
Bruhier, nr. 94.
Brumel, nr. 62.
Busnois, nrs. (8,) 17, 33, 39, 42; nr. 8 ook aan Gilles Mureau toegeschreven; totaal 4 of 5 composities.
Caron, nr. 13.
Compère, nrs. 26, 28, 37, 41, 45, 46, 51, 53, 58, 59, 67, 68, 77, 84, 87; totaal 15 composities.
Ghiselin, nr. 80.
Hayne, nrs. 9, 20, 57, 71, 83, 93 (?); totaal 5 of 6 composities.
Isaac, nrs. 11, 27, 40, 44, 50, 76; totaal 6 composities.
Japart, nrs. 7, 21, 22, 23, 24, 30, 31, 34; totaal 8 composities.
Josquin des Prez, nrs. 10, 14, 61, 64, 66, 74, 78, 95, totaal 8 composities.
Mouton, nr. 36.
Ninot le Petit, nr. 32.

Obrecht, nrs. 25, 69, 92, 96; totaal 4 composities.
Ockeghem, nrs. 54, 63; totaal 2 composities.
de Orto, nrs. 1, 88; totaal 2 composities.
de la Rue, nr. 15.
Stokem, nrs. 5, 16, 19, 86; totaal 4 composities.
Tadinghem, nr. 43.
Tinctoris, nr. 52.
Vincenet, nr. 60.
Weerbeeke, nr. 49.
Wreede, nr. 4.

Van de 96 composities, welke het Odhecaton bevat, zijn van 81 composities de componisten bekend volgens het Odhecaton zelf of door vergelijking met andere bronnen.

Van twee (8 en 93) is de toeschrijving onzeker.

13 composities bleven na dit onderzoek anoniem.

Ingedeeld naar de teksten bevat het Odhecaton:

77 composities op Franschen tekst,
4 composities op Italiaanschen tekst,
1 compositie op Spaanschen tekst,
6 composities op Nederlandschen tekst,
4 chanson-motetten met geheel of gedeeltelijk Latijnschen tekst,
4 motetten.

Het Odhecaton bevat voor het grootste gedeelte Fransche chansons. De bestudeering van den inhoud van dit werk leverde dan ook in hoofdzaak resultaten op op het gebied van deze composities.

Inleidende arbeid was den inhoud van het Odhecaton zooveel mogelijk te vergelijken met oudere, gelijktijdige en latere handschriften en drukken, teneinde van de anonieme composities de componisten op te sporen en de bij de werken behoorende teksten te vinden. Het resultaat van deze voorstudie is neergelegd in bijlage II, terwijl bijlage I de geraadpleegde bronnen vermeldt. In de meeste gevallen konden alleen inhoudsopgaven of thematische catalogi geraadpleegd worden, in sommige ook foto-materiaal. Bijlage III brengt gegevens over de bijbehoorende teksten of die teksten zelve.

Doel van de studie is het nagaan der vormen in de wereld-

lijke muziek, in het bijzonder in het Fransche chanson in het einde der XVde eeuw tot 1500.

De methode is na vaststelling der vormen van de chansons voorkomende in Dijon, W. Lab., Kop. en Wolf, in het volgende genoemd de Bourgondische chansons, de verschillen te noteeren, die de Odhecaton-chansons in dit opzicht met deze toonen.

De bespreking der composities volgt de indeeling:

A - Composities op Franschen tekst.
B - Composities op Italiaanschen tekst.
C - Composities op Nederlandschen tekst.
D - De chanson-motetten en de motetten.

II - Muzikale vormen van de composities in het Odhecaton

A - Composities op Franschen tekst

In de in het Odhecaton voorkomende chansons is onderling een opmerkelijk verschil in vorm te constateeren. Enkele volkomen overeenstemmingen met de in de reeds genoemde handschriftengroep Dijon, W. Lab., Kop., Wolf. worden er aangetroffen. Andere komen gedeeltelijk met dat repertoire overeen, zijn echter gewijzigd, voor die dagen gemoderniseerd. Een derde groep gebruikt stemmen uit de Dijon-overlevering om, door toevoeging van nieuwe stemmen, eigen composities te scheppen. Daarnaast worden de algemeene vormprincipes van de overgeleverde chansons vastgehouden, om, met nieuwe middelen van compositietechniek verrijkt, een jonger soort te leveren. Tenslotte zoekt een groote groep componisten naar andere poëtische en muzikale grondslagen ter vernieuwing van de chansoncomposities.

In deze richtingen is in een tijdsverloop van ongeveer tien tot vijftien jaren gelijktijdig gewerkt.

In de geschiedenis van het Fransche chanson zijn, van den aanvang af, muziek en tekst, althans voor zoover den vorm betreft, ten zeerste van elkaar afhankelijk geweest. Trouvères en troubadours waren dichter èn componist van hunne poëzie; Guillaume de Machault was dichter van zijne wereldlijke composities. Ten tijde van Dufay en Binchois werden gedichten van anderen gecomponeerd, men denke aan de gecomponeerde teksten van Eustache Deschamps, van Christine de Pisan, van Alain Chartier, van Charles d'Orléans; ook jaren later kwam het nog voor, dat dichter en componist één en dezelfde persoon waren. Voorbeelden hiervan zijn de dichter-componist Molinet en de componist-dichter Busnois. (zie Droz, Trois chansonniers I blz. XI).

Afgezien van de vraag, in hoeverre en in welke mate de vereeni-

ging van dichter en componist in één persoon voorkwam, is de muzikale vorm van het ‘Bourgondisch’ chanson nog evenzeer afhankelijk van den vorm van den tekst als het Fransche één- en meerstemmige lied in de Middeleeuwen.

Ook bij het in deze studie te onderzoeken materiaal zal blijken, dat de muzikale vorm in de meeste gevallen aan den poëtischen vorm zijn ontstaan dankt.

Het is daarom gewenscht, alvorens tot eene analyse der composities over te gaan, de meest voorkomende poëtische vormen in het kort in herinnering te brengen.

Voor uitgebreidere bespreking raadplege men:
L a n g l o i s , Recueil d'arts de seconde rhétorique.
J e p p e s e n , der Kopenhagener Chansonnier, voorwoord.

De vorm R o n d e a u .

De eerste strofe, die alleen gecomponeerd wordt, bestaat uit twee deelen, het refrein en twee of drie van dit refrein gedeeltelijk onafhankelijke versregels. In de rijmstelling zijn die versregels wel afhankelijk van het refrein. Het aantal versregels van de eerste strofe beheerscht de lengte van het geheele gedicht. In het Odhecaton komen composities op strofen van vier en van vijf versregels voor.

Van het 16-regelige rondeau, met vier versregels als eerste strofe, kunnen vorm en verhouding tot de muziek als volgt schematisch voorgesteld worden:

Versregels	**- Rijm**	**- Muzikale fraze**
a b	α β	A
c d	β α	B
ef	α β	A
a b	α β	A
g h	α β	A
j k	β α	B
a b	α β	A
c d	β α	B

Een voorbeeld van een 16-regelig rondeau is nr. 86, zie bijlage III. Voor het 21-regelig rondeau, met vijf versregels als eerste strofe, wordt dit schema:

a b c	α α β	A
d e	β α	B
f g h	α α β	A
a b c	α α β	A
j k l	α α β	A
m n	β α	B
a b c	α α β	A
d e	β α	B

Een voorbeeld van een 21-regelig rondeau is nr. 77, zie bijlage III. In de rijmstellingen, in het aantal versregels en in het aantal lettergrepen per versregel kunnen varianten optreden. Daar deze in de in bijlage III aangehaalde en gepubliceerde teksten niet voorkomen, wordt op deze varianten, die op philologisch terrein thuis behooren, niet ingegaan. Alleen zij melding gemaakt van het 'rondeau-layé', dat ontstaat door het inschuiven van kortere versregels. Van een rondeau-layé is nr. 8 van bijlage III een voorbeeld; vergelijk ook aldaar, virelaivormen, nr. 81.

Wellicht ter vermijding van de niet te miskennen muzikale eentonigheid van het rondeau, welke te wijten was aan het driemaal achtereen doen hooren van den muziekzin A, werd ten tijde van Ockeghem en Busnois onder de naam 'Bergerette' het oude virelai tot nieuw leven gebracht. Het virelai wijkt van het rondeau af door de van de eerste geheel onafhankelijke tweede strofe. Deze komt in het Odhecaton voor in den vorm van vier of zes versregels, gezongen op een éénmaal herhaalde nieuwe muzikale fraze. De derde en vierde strofe verhouden zich tot de eerste als in het rondeau.

Voorbeelden van virelai (bergerette) zijn nrs 30 en 81, bijlage III, sub 2.

De derde in het Odhecaton gecomponeerde dichtvorm, de ballade, zal in verband met composities in dien vorm besproken worden.

In het verloop van deze studie zal gesproken worden van Bourgondische chansons' en 'Bourgondische (chanson-) stijl'. Hieronder wordt verstaan de stijl van de chansons, voorkomende in Dijon, W. Lab., Kop., Wolf., zonder dat daarmede een oordeel wordt uitgesproken over de benamingen 'Neder-

landsch', 'Vlaamsch', 'Belgisch', 'Franco-Belgisch' of 'Nederlandsen-Bourgondisch' voor de algemeene stijlrichting der periode.

1 - Chansons, ongewijzigd uit het Bourgondische repertoire in het Odhecaton overgenomen

nr. 54	Ma bouche rit	Ockeghem.
nr. 57	Ales regrets	Hayne.
nr. 71	Les grans regrets	Hayne.
nr. 83	Mon souvenir	Hayne.
nr. 45	Me (lees: ne) doibt	Compère.
nr. 59	Mes pensees	Compère.
nr. 87	Mais que ce fust	Compère.
nr. 17	Mon mignault/Gracieuse	(Busnois).
nr. 60	Fortuna per ta crudelte (Fortune par ta cruaulte)	Vincenet.
nr. 70	Si a tort on ma blamee	anon.

De chansons van Hayne toonen den typischen Bourgondischen vorm. Deze is uitvoerig besproken door J e p p e s e n in het voorwoord van 'der Kopenhagener Chansonnier'. G o m b o s i wijdt er eenige woorden aan in zijn boek 'Jacob Obrecht', blz. 3 e.v. Tesamengevat toonen deze composities de navolgende eigenschappen:

Driestemmigheid is regel. De bovenstemmen, superius of cantus en tenor vormen onderling een volledigen samenklank. De contra (-tenor) is een harmonievullende en basvormende onderstem, die somtijds, doch zelden, met den tenor kruist. Deze partij geeft bij de cadensen dikwijls een octaafsprong, welke veelal door een rust wordt onderbroken. Imitatie tusschen de bovenstemmen komt voor, is niet regel.

Bij O c k e g h e m en B u s n o i s neemt de contra dikwijls aan de imitaties deel. Melodische herhalingen in één stem en reprises van een gedeelte der compositie komen niet voor. De cadensen vallen samen met de eindpunten der versregels; zij worden overbrugd, en daardoor wordt een in alle stemmen gelijktijdige afsluiting vermeden, door den contra. De superius wordt in den aanvang van iederen versregel meestal syllabisch behandeld om daarna, vooral op de voorlaatste lettergreep, in melismen op één of meer lettergrepen over te gaan.

De noteering is overwegend in het tempus imperfectum diminutum; in het tweede couplet van het virelai wordt dit gaarne met het tempus perfectum (diminutum) afgewisseld.

Tegenover het streng melodische karakter van de bovenstemmen kan de contra een verschillende houding aannemen.

Bij Ockeghem en Busnois is een streven merkbaar ook den contra melodischen inhoud te geven. Andere gelijktijdige composities toonen een contra met uitgesproken baskarakter. (Zie nr. 13 'Helas' van Caron; nr. 52 'Helas' van Tinctoris).

De genoemde composities van Hayne leveren voorbeelden voor het bovenomschreven type.

Ook Ockeghem's 'Ma bouche rit' toont in het algemeen dezelfde eigenschappen. Op te merken valt hier een meerder gebruik van imitaties tusschen superius en tenor; in andere composities ook tusschen alle drie stemmen. Door de imitatietechniek worden de bovenstemmen, c.q. de drie stemmen onderling meer afhankelijk, doch ook gelijkwaardiger in melodische structuur.

Het streven de drie stemmen van het chanson met gelijk melodisch materiaal te vullen komt bij Busnois evenzeer als bij Ockeghem voor. De prioriteit aan Ockeghem toe te kennen, als E. Hertzmann in 'Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit', blz. 7, doet, blijkt met het oog op het werk van Busnois niet geheel verantwoord. Erkend dient echter, dat de doorimitatie een Nederlandsch stijlkenmerk is.

De composities van Compère en Busnois (nrs. 45, 59, 87 en 17) geven een zoodanig van den Bourgondischen stijl afwijkend beeld, dat zij later, in ander verband, behandeld zullen worden.

De aanwezigheid van deze composities in Dijon doet onderstellen, dat zij daar latere invoegingen zijn. 'Ne doibt' komt in Dijon voor aan het einde van het handschrift en is door een andere hand dan die van den hoofdschrijver geschreven; 'Mon mignault Gracieuse'[1] is door den hoofdcopiist geschreven. Het stuk staat na 'Brunette', fol. 173v.-174r., eene compositie, die met 'Mon mignault' sterk gemeenzame trekken heeft.

Dat W. Lab. door twee schrijvers is geschreven en uit twee in tijd verschillende deelen bestaat, toonde Jeppesen aan (der Kopenhagener Chansonnier).

1) Muziekvoorbeeld nr. III.

Bij de hier behandelde groep behooren naar hun stijl nog:

nr. 63	Malor me bat	
en het reeds genoemde		
nr. 60	Fortuna per ta crudelte	Vincenet.

Volgens het Odhecaton en St. G. 461 is 'Malheur me bat' van Ockeghem. Fl. XIX, 59 en R. Cap. Giul. wijzen het stuk aan Martini toe. Sedert de onderstelling van Joh. Wolf, dat Johannes Martini en Johannes (Ockeghem) de St. Martin (de Tours) identiek zouden zijn (Obrecht, Werken, Missen I) is van Martini te veel werk bekend geworden, om deze identificatie nog mogelijk te doen zijn. De compositie heeft het type van 'Ma bouche rit' met imitaties in de bovenstemmen; de contra neemt tweemaal aan de imitatie deel.

nr. 60, 'Fortuna per ta crudelte' staat den bovenbesproken composities in stijl zeer na. In Roth. fol. 34 v. komt dit chanson voor met tekstincipit 'Fortune par ta cruaulte'.

Voorzoover uit de thematische catalogus kon blijken, is het dezelfde compositie, met kleine afwijkingen in den contra. Door de betreurenswaar ige omstandigheid, dat het manuscript Roth. sinds eenige jaren aar een onbekende plaats is overgebracht, was verdere vergelijking van tekst en muziek niet mogelijk. Tot nader onderzoek moet de vraag, of men hier met een Franschen of met een Italiaanschen tekst te doen heeft, onbeantwoord blijven, al is het eerste het meest waarschijnlijk. Dat het stuk een Italiaansche compositie zou zijn, is wel uitgesloten.

In nr. 70, 'Si a tort on ma blamee', komt eene herhaling van de eerste twee muzikale zinnen voor. W. Lab. geeft het chanson op fol. 108 v.-109 met volledigen tekst in den superius en gedeeltelijken tekst in tenor en contra. De tekst blijkt een ballade-strofe te zijn, waardoor de herhaling verklaard is. (zie blz. 29 e.v.)[1].

2 - Chansons, overgenomen uit het Bourgondische repertoire met wijzigingen

nr. 9	Amours amours	Hayne.
nr. 20	De tous biens	Hayne.
nr. 13	Helas	Caron.

1) Muziekvoorbeeld nr. IV.

nr. 35	Le serviteur	anon.
nr. 95	De tous biens	bew. van Josquin.

De drie eerstgenoemde chansons zijn gewijzigd door toevoeging van een ‘altus’ aan de drie bestaande stemmen. Deze toegevoegde stem is van de hand van iemand uit Petrucci's onmiddellijke omgeving. De meeste der toegevoegde alten komen alleen in het Odhecaton of ook jongere handschriften voor. Of Petrucci's verzamelaar en muzikaal adviseur voor het Odhecaton, de in den aan het Odhecaton voorafgaanden brief van Bartholomeus Budrius aan Hieronymus Donatus genoemde P e t r u s C a s t e l l a n u s, predicatorum familia, is, daarvoor ontbreken aanwijzingen[1)].

De toegevoegde partijen vullen de harmonieën tot volledige drieklanken in grond- en sextaccoordligging aan. Rhythmisch en melodisch zijn zij minder rustig dan de drie origineele stemmen. De aanvulling berust steeds op een harmonisch, niet op een melodisch-contrapuntisch principe. Bindingen van een kortere noot aan een langere en open quinten parallellen getuigen van de mindere vaardigheid of zorg, waarmede de toegevoegde partij is gemaakt en geven haar het karakter van een vulstem. Het streven de driestemmige composities in vierstemmige te veranderen en het verlangen naar harmonische volheid van klank is als een Italiaansche smaakrichting te beschouwen. In den bassus, zoo heet de contra in de vierstemmige composities, wijzigt de Odhecaton-uitgave steeds den octaafsprong in een Dominant-Tonica-sprong.

‘Helas’ van Caron toont in de drie oorspronkelijke stemmen merkwaardige eigenschappen. Het stuk is genoteerd in tempus imperfectum diminutum; onmiddelijk op elkaar volgende door een punt verlengde breven brengen voor ons modern gevoel een tijdelijke omzetting in de driedeelige maat. Hetzelfde wordt ook aangetroffen in T i n c t o r i s' ‘Helas’. In beide composities wordt opbouw in sequensen aangetroffen. In Caron's chanson ook melodische (motivische) herhalingen. Deze eigenschappen zijn in het algemeen vreemd aan het Bourgondische chanson. Zij worden, in sterkere mate, teruggevonden in nr. 64, Josquin, ‘La plus des plus’ en nr. 80, Ghiselin, ‘La Alfonsina’. Vergelijk ook Gombosi, Jacob Obrecht, blz. 25 en infra blz. 36.

1) Zie naschrift blz. 51.

Het is mogelijk, dat nr. 93, 'A laudienche' ook tot de hier besproken groep behoort. Een driestemmige zetting is niet gevonden. De compositie, die in het Odhecaton aan H a y n e wordt toegeschreven, wijkt af van het gewone type van diens chansons. De groote ambitus van de bassus, de volledige toonladderfiguren en het gebruik van kleine notenwaarden, minimae en fusae, in alle stemmen, wekken twijfel aan de juistheid van die toeschrijving. Fl. XIX, 59 geeft de compositie anoniem. Opmerkelijk is de benaming der drie onderpartijen in het Odhecaton: tenor, contra en bassus. Het is de eenige maal dat in het Odhecaton de stemmen deze benaming in een vierstemmige compositie dragen. In Fl. XIX, 59 heet de bassus ook contra. De diepe basligging van beide contra's heeft misschien belet de benaming altus te gebruiken. Deze diepe ligging van beide contra's, in F-sleutel op de vierde lijn genoteerd, komt ook voor in nr. 42, 'Je ne demande' en nr. 33 'Acordes moi'[1] beide van Busnois. In 'Je ne demande' noemen Fl. XIX, 59 en Odhecaton de onderstemmen altus en contra, in de eene bron echter juist andersom dan in de andere. In Par. 15123 heeten beide stemmen contra.

Ingrijpender zijn de wijzigingen in die composities, die superius en tenor van het origineel handhaven en twee nieuwe stemmen, altus en bassus, er bij componeeren.

Als origineele compositie 'Le serviteur' is de lezing in o.m. Dijon, Wolf. en Pav., de laatste in facsimile bij Jeppesen, der Kop. Chans., te beschouwen. Geen der ons bekende bronnen geeft den componist aan. Besseler (Z.f. Mw. XI blz. 6) schrijft de compositie aan D u f a y toe. Op welken grond die toeschrijving plaats heeft wordt daar niet vermeld. De toekenning aan Busnois in het Bologneser exemplaar van het Odhecaton kan op de bewerking betrekking hebben.

De bewerking heeft het stuk in wezen veranderd. Hiervoor pleiten het As-groot accoord in het begin van de compositie en, iets verder, de toegevoegde imitaties en de melodische en rhythmische bewegelijkheid van altus en bassus tegenover superius en tenor en vergeleken met den anderen contra.

Ook nr. 95 toont eene bewerking door handhaving van twee stem-

1) Muziekvoorbeeld nr. II.

men en toevoeging van twee contra's. Zij is van J o s q u i n . De twee contra-stemmen zijn een canon ad minimam voor twee gelijke stemmen. G o m b o s i wijdt in zijn Obrecht-boek een bespreking aan deze compositie, die, vooral in verband met de daaraan voorafgaande beschouwingen over andere ‘De tous biens’-bewerkingen, belangrijk is. Josquin's bewerking is een voorbeeld van cantus-firmus techniek, in dit bijzondere geval van een dubbelen cantus-firmus met een canon als contrapunt. De bewerking kan minder als een nieuwe compositie dan als een contrapuntische studie, in casu heel knap geslaagd, gelden.

3 - Cantus-firmus bewerkingen

Deze beschouwing leidt tot die composities, die haar ontstaan te danken hebben aan een c a n t u s - f i r m u s b e w e r k i n g van één stem, superius of tenor, van een lied uit het Bourgondische repertoire.

nr. 48	Ales regrets	Agricola.
nr. 53	Venis regrets	Compère.
nr. 21	Jay pris amours	Japart.
nr. 73	De tous biens	Bourdon.

Nr. 48 heeft als cantus-firmus den tenor van nr. 57, de gelijknamige compositie van Hayne. G o m b o s i bespreekt deze composities tegelijk en in vergelijking met C o m p è r e 's ‘Venes regrets’ (nr. 53) in zijn artikel ‘Ghizeghem und Compère’ in het Adler-Festschrift 1930.

Naar aanleiding van die studie zij de aandacht gevestigd op een serie van zeven ‘regrets’-chansons die Br. 11239 openen. Het in onderling verband en samenhoorigheid voorkomen dier composities in één handschrift werpt licht op de beteekenis, die aan de teksten moet toegekend worden.

Dat C o m p è r e eenzelfde tenor bewerkt bij het componeeren van een verwanten tekst, die het tegengestelde uitdrukt, is te verklaren door het gebruik op een compositie een réponse te schrijven. Voorbeelden van dit gebruik zijn: uit ouderen tijd, G u i l l a u m e d e M a c h a u l t , ballade met het refrein ‘Je vois assez puisque je vois ma dame’, A d l e r , Handbuch der Musikgesch., I, blz. 270; uit den tijd van het Odhecaton, ‘Ma bouche plant’

in Fl. XIX, 59, fol. 35 v.-36 r., anon.; uit lateren tijd, ‘Nesse pas ung grant desplaisir’ van Josquin en ‘Si vous navez aultre desir’ van Jo. le Brung, nrs. 8 en 8*a* in Smijers' uitgave van de werken van Josquin, wereldlijke werken.

Gombosi vergelijkt l.c. de bewerkingen van Agricola en Compère met elkaar. Naar aanleiding van die vergelijking trekt schrijver conslusies over de wijze van cantus-firmus-bewerkingen van deze componisten. Het feit, dat Compère een ‘réponse’ met gebruikmaking van Hayne's tenor schreef, maakt, dat deze vergelijking niet geheel zuiver is.

In Agricola's cantus-firmus bewerking van Hayne's lied zijn de persoonlijke kenmerken: drukke omspeling van in verhouding lange cantus-firmus noten, met voorliefde voor gesloten toonladder-figuren, die tot anderhalf octaaf omspannen. Agricola's werken met lange cantus-firmus noten komt duidelijk uit in nr. 47, ‘Lhome banni’, waar de tenor ad longam genoteerd is.

‘De tous biens’ van Bourdon is een driestemmige compositie met den tenor van Hayne's chanson als cantus-firmus. Het werk geeft niet het beeld van modernere opvattingen ten opzichte van den Bourgondischen stijl. Een enkele sequentische gang de 49e-51e maat verdient de aandacht. In de vijfde maat wordt de oplossing naar g-mineur vermeden, doordat de f, die bij Hayne aanleiding geeft verhooging naar fis toe te laten, door een sprong naar bes f moet blijven. Ditzelfde komt voor in den tenor van Hayne in de maten 18-19.

Nr. 21, ‘Jay pris amours’ van Japart is een voorbeeld van een discant-cantus-firmus, waaraan drie begeleidende stemmen toegevoegd zijn, met gebruikmaking van imitaties, die het origineel in Par. 4379 ook geeft. Te noteeren valt de transpositie van de gegeven melodie naar g, één toon lager.

Aan het slot van nr. 83, ‘Mon souvenir’ van Hayne, is in afwijking van alle andere bronnen in het Odhecaton een coda van vier maten toegevoegd. Dit is een coda-toevoeging, zooals die hierna bij de balladevormen wordt aangetroffen, de herhaling van de vier laatste maten (zie blz. 32).

4 - Composities op ronde au- en virelaiteksten met jongere stijlkenmerken

nr. 33	Acordes moy	Busnois
nr. 42	Je ne demande	Busnois
nr. 59	Mes pensees	Compère.
nr. 77	Le renvoy	Compère.
nr. 87	Mais que ce fust	Compère.
nr. 51	Se mieulx	Compère.
nr. 58	Garisses moy	Compère.
nr. 12	Cest mal charche	Agricola.
nr. 38	Je nay dueul	Agricola.
nr. 55	Royne de fleurs	Agricola.
nr. 81	Leure e venue	Agricola.
nr. 82	Jay bien a huer	Agricola.
nr. 15	Pourquoy non	de la Rue.
nr. 86	Ha traytre amours	Stokem.

Nr. 33[1)] en 42 zijn voor vier stemmen gecomponeerd. Dit wordt aangetoond door de afwisselende duo's, door het feit, dat de composities zonder altus hier en daar éénstemmig zouden worden en door het melodisch verloop van den altus, terwijl ook de beide chansons in alle bekende bronnen vierstemmig voorkomen. Beide composities toonen kenmerken, die afwijken van het Bourgondische lied-repertoire, ook van de in Dijon voorkomende chansons van Busnois; de reeds eerder genoemde afwisselende duo's; de elkaar met dezelfde notengroepen antwoordende baspartijen in nr. 33, tweede deel en de daarop volgende afstand-verkorting dier antwoorden tot één noot (hoquetus). Beide stukken zijn vierstemmig met twee diepe contra's (zie de opmerking naar aanleiding van nr. 93, blz. 20).

Aan het einde van dit chanson wordt het slotaccoord in den altus opgehouden, in nr. 33 door een voorhouding van de sext vóór de quint, in nr. 42 door een omspeling van de quint, welke omspeling de terts voorbijgaand doet klinken.

Aan deze behandeling van het slotaccoord, die meerdere malen in het Odhecaton voorkomt, worden enkele woorden gewijd.

1) Muziekvoorbeeld nr. II.

Nr. I van de muziekbijlage geeft eenige voorbeelden, alle genomen uit het Odhecaton. Een voorhouding van de quint door de sext in nr. 33 geeft ook nr. 19 te zien; een verwante techniek toonen de nrs. 14, 49 en 61. Nr. 14 is, als nr. 42, een voorbeeld van het voorbijgaand doen klinken van de terts tijdens de verlenging van het slotaccoord. De terts in de slotaccoorden van de nrs. 6, 24, 29, 38 en 93 wordt weggeleid. Het slot van de canon nr. 95 laat ook eerst terts en quint van den drieklank hooren om beide stemmen dan naar den grondtoon te voeren. Nr. 67 behoudt de terts in het slotaccoord in de bovenstem. De laatste maat van muziekbijlage III geeft een voorbeeld uit Dijon met terts in het laatste accoord. Een merkwaardige slotverlenging geeft Agricola in de nrs. 65 en 38, in de laatstgenoemde compositie na het eerste deel, dus bij de volledige afsluiting van het virelai. In nr. 65 lette men op de afsluiting in a, onderdominantsluiting, waarna de grondtoon A naar E wordt gevoerd en het slot phrygisch wordt.

Het opzoeken van de terts in het slotaccoord doet op den eersten blik aan Italiaanschen invloed denken. Men vindt echter van de besproken behandeling van het slotaccoord een directe verwantschap en een geheel overeenkomstige techniek in O c k e g h e m 's missen. In het bijzonder geven de vierstemmige missen (bijv. Missa de plus en plus) hiervan voorbeelden. Dat deze verlenging van het slotaccoord door omspeling van den slotnoot in een contra in de groote chansons van Josquin een uitgebreidere voortzetting vindt, ligt, wanneer men deze vergelijkt met de even besprokene, voor de hand.

In de frottole-litteratuur treft men eenigszins overeenkomstige behandeling van het slotaccoord aan, bijv. in de nrs. 9, 21, 22 en 23 van de VIIIste jaargang van de Publikationen älterer Musik. Deze zijn echter van andere constructie dan de uit het Odhecaton aangehaalde maten en dan de geciteerde voorbeelden van O c k e g h e m . In de frottolen vindt een wisseling van tonica en onderdominant in de bewegende altus en tenor plaats, terwijl cantus en bassus op een tonica-orgelpunt rusten. Ook van deze techniek vindt men weerklank bij Josquin, in zijn latere werken.

De nrs. 33 en 42 zijn, naar deze waarnemingen, werken van B u s n o i s uit een periode na omstreeks 1475-1480.

De composities van C o m p è r e komen gedeeltelijk reeds voor in

Dijon en W. Lab. (zie blz. 17). Zij worden hier gezamenlijk besproken, daar dezelfde kenmerken te constateeren zijn.

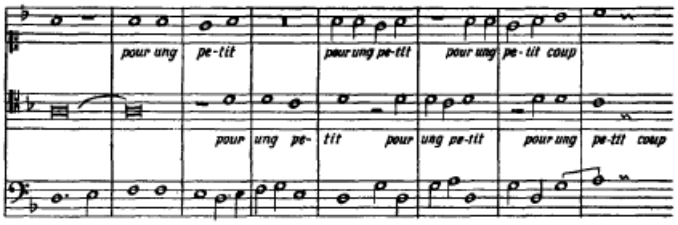
‘Me (lees Ne) doibt’ (nr. 45) heeft aanvangs-imitatie in alle stemmen. Opmerkelijk is de gevariëerde imitatie in de 30e-32e maat. Basgangen als in maat 35-37, 44-46 en 58 tot slot, homophone accoorden in maat 38-41 en melodische herhalingen in maat 44 tot slot wijzen op een op die plaatsen meer harmonische dan melodisch-contrapuntische werkwijze.

‘Mes pensees’, nr. 59, zie muziekbijlagen nr. V, toont een van het algemeen Bourgondische type afwijkende factuur. Imitaties in alle stemmen, driestemmigheid, afgewisseld door duo's, ‘redicta’ en melodische herhalingen geven de compositie een geheel ander aanzien. Het in alle stemmen motivisch wederkeerende

bewijst een veranderde houding ten opzichte van den melodischen bouw. Het stuk heeft als de besproken chansons van Busnois paarsgewijze responsoriale behandeling van de stemmen.

In ‘Le renvoy’, nr. 77 treft men herhalingen van melodiedeelen aan. Zoo komt een melodisch gegeven van den eersten versregel terug in den derden; de melodie van den tweeden versregel wordt herhaald als laatste fraze; de melodische opzet van den vierden versregel, tweede deel van de hoofdstrofe, is in cantus en contra een variatie van den aanvang van den superius.

In ‘Mais que ce fust’, nr. 87, komt een melodische herhaling voor op de woorden ‘pour ung petit coup’.



Deze techniek zal hieronder weder gevonden word in composities op vrijere dichtvormen.

Of het rondeau ‘Se mieulx’ tot tekst heeft ‘Se mieulx ne vient damour’, dat op andere muziek o.m. in Kop. (zie uitgave Jeppesen) voorkomt, kon niet vastgesteld worden.

In al deze composities is herhaling van motieven een vast toegepaste werkwijze.

Bij Agricola vindt men andere kenmerken. Nr. 12 ‘C'est mal charche’[1] sluit na de beginwoorden in alle stemmen af op een volledig accoord met een ‘corona’ of ‘mora generalis’. (Men zie de opsomming van 16e eeuwsche termen voor het begrip fermate, 𝄐, Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde I, blz. 385). Van deze opening, die ook in nummer 15 voorkomt, geeft E. Hertzmann in zijn reeds genoemd boek over Adrian Willaert een voorbeeld van Brumel, het chanson ‘Tous les regrets’ uit Br. 11239. De meening van Hertzmann, blz. 15, dat de homophone schrijfwijze met de Italiaansche frottole-composities verwant is heeft veel, dat haar aannemelijk doet zijn. Niet te vergeten is echter, dat homophone accoorden in een polyphone compositie reeds in composities van Dufay en tijdgenooten en reeds bij Ciconia (Oxford 213), ja bij de Mauchault worden gevonden; bij deze componisten heeft de homophone schrijfwijze echter meestal een bepaalde bedoeling in verband met den tekst.

Het bedoelde accoord bestaat in de 3-stemmige lezing uit verdubbelden grondtoon en terts.

Nr. 82, ‘Jay beau huer’ werkt met motiefherhalingen, vooral in het tweede deel, en met sequensen. Als motief doet een voor Agricola typische toonladderfiguur dienst.

Nr. 47, ‘Lhome banni’, is wellicht gecomponeerd op het rondeau met die beginwoorden (zie bijlage III, nr. 47). Het stuk is een cantus-firmus-arbeid op een tenor, die, als reeds medegedeeld, ad longam genoteerd is en relatief uit lange notenwaarden bestaat. Cantus en contra omspelen den tenor op voor Agricola kenmerkende wijze in korte notenwaarden, zonder imitaties, hier en daar in parallelle tertsen gaande en met voorliefde voor toonladderfiguren. (Zie de bespreking van ‘Ales regrets’, blz. 22).

Agricola's ‘Je nay deuel’ kon vergeleken worden met de in drie

1) Muziekvoorbeeld nr. VI.

stemmen tekstdragende lezingen Br. 228 en Lo. 20 A XVI. De tekst is een virelay, waarvan de genoemde bronnen de eerste twee strofen geven. Ambros (Gesch. der Musik, III, blz. 248) merkt reeds op, dat Agricola voor zijn compositie het aanvangs-basmotief van Ockeghem's chanson met dezelfde beginwoorden gebruikt. De tekst is echter een geheel andere; Ockeghem componeerde het rondeau ‘Je nay dueil que je ne suis morte’, Agricola een virelai ‘Je nay deuil que de vous ne viegne’ (zie bijlage III, nr. 38).

De beide composities staan onmiddellijk na elkaar in Lo. 20 A XVI. Over het accoord in het midden zie supra blz. 24. Ook de muzikale afsluiting van het tweede couplet biedt een merkwaardigheid. Na de sluiting op een volledig accoord van C, welk accoord in Br. de slotlettergreep van den tekst draagt, komen vier maten met een aangehouden a in den cantus een nieuw tonica-onderdominanttonica slot in a brengen, blijkbaar een modulatie naar het da capo van het eerste deel.

Nr. 81, ‘Leure e venue / Circumdederunt’ behoort thuis in de groep chanson-motetten. De compositie heeft den vorm van een virelai, in verband met den vorm van den Franschen tekst.

In nr. 55, ‘Royne de fleurs’ valt een verwaarloozing van het vormverband tusschen tekst en compositie waar te nemen. De reprise in de, hier vier-regelige, tweede strofe van het virelai is muzikaal uitgeschreven en sterk gevarieerd. Cantus en tenor vangen de bij de tweede strofe behoorende melodie reeds vóór het coronateeken, vóór het accoord, dat eerste en tweede strofe van elkaar scheidt, aan. Dit blijkt uit de gevarieerde herhaling en uit vergelijking met de melodie bij Gérold (le manuscript de Bayeux), die genoeg overeenstemming vertoont, deze vergelijking mogelijk te maken. Hierdoor is het geheele chanson te beschouwen als een bewerking van een cantus-firmus, althans als gemaakt naar een cantus prius factus.

In nr. 15, ‘Pourquoy non’ van P. de la Bue, komt de besproken harmonisch volledige afsluiting met corona in den aanvang driemaal, telkens verschillend, voor. Veelvuldig wisselen homophone harmonieën met uit imitatie ontstane samenklanken af. De tekst is naar vorm en rijmstelling te oordeelen, een eerste strofe van een rondeau. Met de middenafsluiting is door den componist geen

rekening gehouden. De bronnen Br. 228 en 11239 geven ook geen afsluitingsteeken.

Het kleine rondeau op een 16-regelig gedicht nr. 86, 'Ha traytre amours' van Stokem, toont door imitatie gelijkwaardigheid der drie stemmen.

5 - Combinatietechniek

In het Odhecaton komen eenige composities voor, die meerdere liederen aan elkaar contrapuntisch verbinden, althans een der stemmen doen bestaan uit een bekend lied. Deze werkwijze is verwant aan de cantus-firmus techniek.

Zij is in deze composities verschillend.

nr. 6	Jay pris amours / De tous biens	anon.
nr. 19	Porquoy je ne puis dire / Vray dieu damours	Stokem.
nr. 17	Mon mignault / Gracieuse	(Busnois).
nr. 31	Amor fait muit tant que nostre argent dure	(Japart)
	Il est de bonne heure ne	(Japart)
	Tant que nostre argent dure	(Japart)
(nr. 3	Hor oires une chanzon	anon.)

Nr. 17, 'Mon mignault / Gracieuse'[1)] komt, muzikaal geheel gelijk aan de lezing van het Odhecaton, in Dijon voor. (Zie de opmerking op blz. 17). De superius heeft den vorm van een Bourgondische rondeau-compositie. Hiervan getuigen mede het coronateeken en de tekst in Dijon. De middenstemmen geven een lied in den volkstoon, met herhalingen en refrein (zie ook blz. 34). Zij zijn canonisch en imitiatief verbonden. Dit lied 'Gracieuse' heeft dubbelen tekst. Of de tweede tekst een volgend couplet is òf dat beide teksten gelijktijdig werden gezongen, is niet met zekerheid vast te stellen. Hoe dit veeltekstig geheel is uitgevoerd is een vraag, die ons stelt voor een moeilijk probleem. Merkwaardig is zeker, dat Dijon een tweede voorbeeld van geheel gelijke structuur oplevert in 'Brunette je vous ay amee / Brunette au sourcil noir'. De compositie-techniek van 'Mon mignault / Gracieuse' schijnt deze te zijn, dat Gracieuse een cantus prius factus is, canonisch bewerkt, waarover het rondeau 'Mon mignault' gecomponeerd is. Combinaties met 'Vray dieu damours', als in nr. 16, komen meer-

1) Muziekvoorbeeld nr. III.

malen voor. Men zie hierover Ambros, Geschichte der Musik, III, blz. 261, waar de aandacht gevestigd wordt op de interessante opmerking bij Tinctoris, Liber de arte contrapuncti, Coussemaker IV blz. 149. ‘Vray dieu damours’ kan als cantus primus factus aangenomen worden. Een tekst of melodisch voorbeeld van ‘Pourquoy je ne puis dire’ werd niet gevonden. De compositie is te beschouwen als een driestemmige op een tekst ‘Pourquoy’ met als cantus firmus het lied ‘Vray dieu’.

Het anonieme ‘Jay pris amours / De tous biens’ is een combinatie van twee reeds bestaande liederen. Men zie de bespreking van Gombosi, Jacob Obrecht I blz. 64 en volgende. De herhalingen van dezelfde notengroepen, die Gombosi l.c. ‘Verlegenheitsgänge’ noemt, zullen in het Odhecaton vaker aangetroffen worden als speciale effecten, die zich ontwikkelen tot een soort langzame trillerfiguur.

Een volledige combinatie-techniek toont nr. 31, ‘Amor fait mult’ (en andere teksten) van Japart. Drie stemmen konden als reeds bestaande liederen gevonden worden. De bassus heeft wel tot voorbeeld de bas van Obrecht's ‘Tant que notre argent dura’, Obrechtuitgave, wereldlijke werken nr. 11, zie ook de inleiding en de uitgave van Japart's compositie, ibid. blz. 99). De melodieën en teksten van de middenstemmen zijn in andere bronnen te vinden (zie bijlage II, nr. 31). De stem ‘Amor fait muit’ schijnt op den ondergrond der drie gegeven stemmen gecomponeerd te zijn. Daar de tekst (en) niet gevonden zijn, bestaat geen zekerheid over het karakter van nr. 3, ‘Hor oires’. Het stuk maakt den indruk in de hier besproken groep geplaatst te moeten worden.

6 - Chansons in balladevorm

In het Bourgondische repertoire komen nagenoeg geen composities op andere dichtvormen dan rondeaux en virelais (bergerettes) voor. In het Odhecaton zijn er vele te vinden op gedichten in Franschen balladevorm.

Deze is een coupletvorm, meestal bestaande uit drie of vier strofen van ieder acht versregels. De laatste of de laatste twee versregel (s) vormen het refrein, dat aan het einde van ieder couplet terugkeert. Muzikaal worden de couplets zoo behandeld, dat de versregels 3 en 4 een herhaling zijn van de eerste en tweede.

Gedurende de 14e eeuw is de ballade de hoofdvorm van het wereldlijke lied. Na Guillaume de Machault begint zij op den achtergrond te geraken, en plaats te maken voor de rondeauvormen. (Zie Erna Dannemann, Die spätgotische Musiktradition in Franchreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays, Strassburg 1936). In den tijd van Dufay en Binchois komt de balladevorm minder voor dan de rondeau- en virelai-vorm. In het thans door uitgave bekend geworden deel van het Bourgondisch repertoire komen nagenoeg geen chansons in balladevorm voor[1)].

Zeer opmerkelijk is daarom het weer op den voorgrond treden van ballade-vormen.

Daar de meeste ballade-composities blijk geven gemaakt te zijn naar een te voren bestaand lied, zij eerst de aandacht gericht op het gebruik van een cantus-prius-factus in het chanson.

Er zijn twee gevallen, in welke men het bestaan van een cantus- prius-factus kan en moet aannemen: wanneer dit oudere gegeven bekend is en wanneer over eenzelfde gegeven meerdere, van elkaar onafhankelijke, composities bekend zijn. De Fransche chansons van Dufay en zijn tijdgenooten en navolgers zijn origineele composities, althans, behoudens zeer enkele uitzonderingen moet dit, bij volkomen gebrek aan bewijs van het tegengestelde, aangenomen worden. Dufay's chanson ‘La belle se siet’ is een compositie op een gegeven (volks-) lied (zie van den Borren, Dufay, blz. 268, ook voetnoot 3). Hiervoor spreekt ook de bijzondere vorm van den tenor, een A B A vorm met vele melodische herhalingen. Hoewel noch herkomst, noch de wellicht bestaan hebbende compositie van Busnois (zie de uiteenzettingen van Gombosi en Plamenac in Z.f. Mw. X blz. 609 en XI blz. 376) bekend zijn, is het zeer mogelijk, dat het lied ‘Lhomme arme’ evenals ‘La belle se siet’ een praeëxisteerend volkslied is geweest. Als regel mag echter aangenomen worden, dat de rondeaux en virelais van Dufay en later tot en met het Bourgondische repertoire niet op een cantus- prius-factus zijn gebouwd.

De tot tegenovergestelde meening komende uiteenzetting van W. Gurlitt in ‘Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts’ (Kongreszbericht Basel 1924 blz. 158) kon

1) Voor de in W. Lab. voorkomende ballade ‘Si a tort on ma blamée’, zie blz. 18.

ons niet overtuigen. Het feit, dat chansontenores in de Bassesdances de Marie de Bourgogne voorkomen, kan met hetzelfde recht verklaard worden als een bewerking van deze tenoren als bassedances.

In mis en motet is de tenor-cantus-firmus techniek in de 15e eeuw ouder dan in de chansons.

Nr. 10	Bergerette Savoyene	Josquin.
Nr. 11	Et qui le dira	Isaac.
Nr. 14	Adieu mes amours	Josquin.
Nr. 22	Se congie pris	Japart.
Nr. 29	(Ne) loseray (je) dire zijn alle balladen.	anon.
Nr. 30	Hellas quelle est a mon gre	Japart.
Nr. 79	Madame helas	anon.

zijn in muziek en tekst virelais met eenige kenmerken, overeenkomende met de genoemde balladen.

De teksten der vroeger behandelde rondeaux en virelais zijn naar inhoud en vorm hoofsche poëzie, dit is de poëzie der vorsten en ridders, laatste bloei van de trouvère- en troubadour-gedichten. Met de hier genoemde balladen treedt een ander element naar voren, zoowel poëtisch als muzikaal.

Er zijn muzikale redenen deze liederen te beschouwen als in oorsprong volksliederen. Dat men in het onderhavige geval met reeds bestaande liederen te doen heeft, daarvoor geeft elk der genoemde composities een duidelijke aanwijzing.

Van nr. 10 geeft Par. 12744 een melodisch overeenkomstige doch afwijkende lezing; van nr. 11 zijn meerdere bewerkingen van het zelfde lied gevonden; de melodie van nr. 14 wordt in Par. 12744 gegeven met een anderen tekst; deze lezing wijkt rhythmisch af; van nr. 22 zijn afwijkende bewerkingen van andere componisten gevonden; Par. 12744 geeft een afwijkende lezing van de melodie; van nr. 29 bestaat een melodisch afwijkende lezing in Par. 5594 (Bayeux).

De inhoud der gedichten is een geheel andere dan die der hoofsche poësie; hier ‘amour courtois’, bezongen in stereotype vormen en met steeds terugkeerende zelfde woordenkeus, zonder afwisseling van inhoud of gedachte, daar robuste, spottende, veelal aan het grove naderende toon, voorliefde voor verrassende refreinwen-

dingen en dikwijls humoristisch. Paris en E. Heldt vinden geen vaste normen, volgens welke een gedicht onder de hoofsche poëzie of onder volks-poëzie gerangschikt moet worden.

De melodische gegevens geven hier eenige aanwijzing; en ook de wijze waarop de componisten deze bewerkten. De liederen zijn syllabisch gehouden. Wanneer de bewerker dit niet geheel doet, kan toch de onversierde melodie gemakkelijk teruggevonden worden. Rhythmisch komt indeeling in periodes van vier maten veel voor. Dikwijls kan de cantus-firmus gemakkelijk hiertoe herleid worden.

In nr. 10 ‘Bergerette Savoyene’ brengt Josquin de melodie bijkans onversierd in den superius; de tenor in voorimitatie versiert haar; ook de altus neemt aan de imitatie deel. De bassus geeft een vrije bas-partij. In het tweede deel brengen tenor en superius afwisselend de melodie, waarvan tweemaal één periode herhaald wordt. De superius herhaalt de derde zin van dit deel, ook de laatste muzikale periode wordt gerepeteerd. Het refrein is muzikaal onafhankelijk van de op ballade-wijze terugkeerende aanvangsmelodie. In het tweede deel komt een driestemmig gedeelte voor in faux-bourdon.

Japart's ‘Si congie pris’, nr. 22[1)], brengt de melodie in den superius, de tenor geeft een enkele aanvangsimitatie, doch zeer vrij; op dezelfde wijze doet dat ook de bassus. De altus heeft het karakter van een toegevoegde harmonische vulstem, waarmede niet gezegd is, dat het chanson eerst driestemmig heeft bestaan; dit is zelfs niet aan te nemen. Na de laatste muzikale periode wordt geëindigd met een kort coda. Het gegeven bestaat uit twee muzikale zinnen, die eerst voor de derde en de vierde versregel herhaald worden en dan het refrein vormen; de vijfde en zesde versregel dragen een verwante melodie.

Nr. 11, ‘Et qui le dira’ van Isaac, met de voor volksliederen eigenaardige woordherhaling ‘Et qui la dira dira’, is doorgeimiteerd behandeld. De bas onttrekt zich hier en daar aan de imitatie om een zelfstandige baspartij te vormen. De achtregelige ballade heeft als muzikale structuur A B C A. In tegenstelling met ‘Si congie pris’ is de compositie van de laatste A in alle stemmen gelijk aan de eerste zetting.

1) Muziekvoorbeeld nr. VII.

Josquin's ‘Adieu mes amours’, nr. 14, toont een andere compositietechniek. De cantus-firmus is in twee stemmen gegeven; de tenor geeft het lied onversierd; de bassus imiteert den tenor met enkele wijzigingen terwille van het harmonisch verloop en enkele verlengingen om tezamen te sluiten. Hiertegen geven cantus en altus contrapuntische stemmen, die op momenten den cantus-firmus imiteeren, maar in hoofdzaak vrije tegenstemmen, hier en daar onderling imitatief verbonden, zijn. In deze beide stemmen vallen sequensen, motiefherhalingen en omkeering van reeds gehoorde motieven op. Vorm van gedicht en compositie A^1 B A^2, waarbij A^2 in alle stemmen gelijk A^1 is.

Het anonieme ‘(Ne) loseray (je) dire’, nr. 29, is in alle stemmen imitatief behandeld; de melodische inhoud van het oorspronkelijke lied is het best bewaard in cantus en tenor; bassus en altus wijken hier en daar af, ter completeering van een harmonie of om tot een gemeenschappelijk slot te komen. De eerste imitatie in den altus is verkort. Dit zou een reden kunnen zijn om te overwegen de compositie aan C o m p è r e toe te schrijven. In het middengedeelte is de cantus-firmus over drie bovenstemmen verdeeld. Vorm van gedicht en compositie A B A'. De tweede A is tegen het slot een variatie van de eerste.

Van twee virelais volgt hier de bespreking, omdat daarin invloed van den bovenbesproken ballade-vorm aan het licht komt: Nr. 30, ‘Helas que il est a mon gre’ van J a p a r t en Nr. 79, ‘Ma seule dame’, anoniem.

Nr. 30 toont een periodisch gevormde melodie met wisseling van maatsoort en onregelmatige refreinwerkingen. Het tweede couplet van het virelai heeft de melodie van den tweeden muzikalen zin van het (virelai-) refrein. De point d'orgue na het eerste couplet, die in St. G. 463 genoteerd is wijst op het slot der compositie op die plaats. Tekstverdeeling is meer syllabisch dan in de oudere composities.

Nr. 79 heeft nog sterkere refreinwerking. Gedicht en compositie hebben een buiten den virelaivorm staand refrein. Dit refrein (R) geeft het melodisch materiaal van de fraze A. De tertssprong, met welke het refrein begint is in den loop van de compositie een muzikaal vormgevend motief. Dit motief wordt eenige malen ge-

bracht zonder dat het refrein volgt. Met den balladevorm verwant is het coda, de herhaling van R. De muzikale vorm van het stuk is A B A B, R, C A' C A', A" B' A" B', R, R.

Deze beide composities worden medegedeeld in de muziekvoorbeelden, nrs. VIII en IX.

7 - Chansons opvrijere dichtvormen met refrein

In nog hoogere mate dragen de in bijlage III sub 4 genoemde composities het karakter van volksliederen. Dit bijzondere karakter wordt mede onderstreept door het feit, dat zij overwegend in dezelfde manuscripten worden aangetroffen, t.w. Cort., Fl. Cons. 2442 en Fl. XIX, 164/167. Deze manuscripten onderscheiden zich ook van de vroeger besprokene, doordat zij uit stemboekjes bestaan.

De teksten toonen vrije vormen met verwantschap aan de balladen. Zij zijn sterk erotisch en realistisch met een krachtig gevoel voor humor. De twee nader te bespreken composities zijn in de muziekvoorbeelden[1] afgedrukt. Het zijn nr. 32, 'Nostre cambriere' van Ninot le Petit volgens Fl. Cons. 1442, en nr. 94, 'Latura tu', Bruhier volgens dezelfde bron.

De kortere gedeelten volgen veelal op elkander na volledige afsluiting; een voorliefde voor het twee aan twee groepeeren der stemmen, die elkander herhalen, terwijl het andere stemmenpaar rust, is merkbaar; rhythmische effecten door gebruik van triolen (proportio) brengt 'Latura tu'. Van syllabische tekstverdeeling getuigen alle bronnen; lettergrepen komen voor tot op semiminimae en fusae (zie de woorden 'mon tambourinet' in 'Nostre cambriere'). Humoristische refreinherhalingen, ook gepaard met rhythmische verkorting in 'Latura tu'.

Van een voorliefde voor populaire teksten en melodieën getuigden reeds liederen als nrs. 17 en 31 (zie blz. 28 e.v.).

Van Compère bevat het Odhecaton eenige composities in dezen stijl. Nr. 37, 'Nous sommes de lordre de saynt babuyn' is uitgegeven Ambros-Kade V, blz. 186. De tekst is niet gevonden. In de muziekvoorbeelden[2] wordt nr. 26 'Alons ferons barbe' zonder

1) Muziekvoorbeelden nrs. X en XI.
2) Muziekvoorbeeld nr. XII.

den tekst gegeven. Bijlage III geeft aan, waar de tekst gevonden kan worden[1].

Deze ‘straatliederen’-bewerking is als uiting van smaak verwant aan de canti carnascialeschi uit het einde der eeuw.

Een aantal composities, van welke geen tekst gevonden werd, konden niet met zekerheid ingedeeld worden. Enkele verdienen bijzondere aandacht om hun verwantschap met de besproken vormen.

Uitgesproken balladevorm (A- reprise A-B-A^2), hebben:

nr. 19,	‘Helas ce nest pas sans rayson se yai melancholie’ Stokem. (A^2 in driedeelige maat).	
nr. 23	Amours, amours, amours	Japart.
nr. 24	Cela sans plus	(Japart).
nr. 40	Helogeron nous	Ysaac.

Een bijzondere vorm heeft nr. 34 ‘Tan bien mison pensa’ van Japart: A-B-A (afsluiting), refrein in volkstoon (zie notenvoorbeeld), coda.

Nrs. 89 ‘Disant adieu madame’ en 90 ‘Gentil prince’, beide anon., zijn met de besproken vormen niet in verband te brengen. Beide liederen toonen een tweedeeligen vorm. Nr. 89 heeft sterke verwantschap tusschen de twee deelen. Nr. 90 geeft viermaal een herhaling van den zelfden muzikalen zin, telkens gevariëerd. Zij hebben eenige verwantschap in vorm met nr. 79, zie blz. 33.

1) Al hebben wij ons niet tot taak gesteld lezingen van de melodieën met afwijkenden tekst op te zoeken, kan hier toch de aandacht gevestigd worden op de volledige melodische overeenstemming van ‘Alons fere nos barbes’ met ‘Helas je lay perdue’, Par. 12744, uitgave Paris en Gevaert, nr. 108. Een bibliographie van de melodie geeft J.R.H. de Smidt in ‘Les Noëls et la tradition populaire’, Amsterdam 1932, blz. 121 e.v.

Op één compositietechniek dient nog nader de aandacht gevestigd te worden, die met opbouw in s e q u e n s e n . Het is duidelyk, dat deze techniek zuiver muzikaal vormgevend is en in mindere mate van een tekst afhankelijk is. Als voorbeeld wordt in de muziekbijlage Josquin's 'Cela sans plus' nr. 61)[1)] gegeven. Discant en tenor zijn bijna geheel in sequensen opgebouwd. In het tweede gedeelte geven discant en tenor een dalende tonenreeks, die de bas tevoren vijfmaal als sequens heeft gebracht. Deze techniek wordt door Gombosi, Jacob Obrecht, blz. 25 besproken naar aanleiding van Josquin's 'La plus des plus', nr. 64 van het Odhecaton. Gombosi vergelykt deze werkwijze van J o s q u i n en het rhythmische type van de sequensen in 'La plus des plus' met Ghiselin's 'La Alfonsina'. Tusschen deze laatste compositie en 'Cela sans plus' van Josquin is nog een overeenkomst in de midden in het stuk optredende fraze in langere notenwaarden, by Josquin een themaverlenging in den tenor, by Ghiselin een dalende toonladderfiguur in perfecte breven in den cantus.

Sequensen werden reeds gevonden bij Agricola (zie blz. 26).

Verdere voorbeelden van opbouw in sequensen:

nr. 50	Helas	Isaac.
nr. 56	Si dedero	Alexander (Agricola).
nr. 64	La plus des plus	Josquin.
nr. 68	Tant ha bon oeul	Compère.
nr. 76	Benedictus	Isaac.
nr. 77	Le renvoy	Compère.
nr. 80	La Alfonsina	Ghiselin.
nr. 82	Jay bien a huer	Agricola.

B - Composities op Italiaanschen tekst

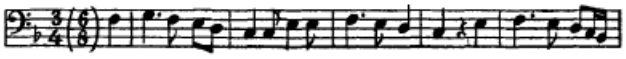
De zooeven gemaakte opmerkingen over het c h a n s o n deden ons een blik werpen op eene compositietechniek, die werkt met de zuiver muzikale middelen van sequens en motiefherhaling.

De vorm van de composities op Italiaanschen tekst, zooals die in het Odhecaton voorkomen, is niet zoozeer van den tekst afhankelijk als de Fransche rondeau-, virelai- en balladecomposities.

Nr. 7, 'Nenciozza mia' van Japart is een tweedeelige compositie.

1) Muziekvoorbeeld nr. XIV.

Dezelfde melodie wordt eerst in den tenor, daarna in den cantus gebracht. Bij nauwkeurige analyse zou men deze in moderne notatie in ¾ (6/8) maat kunnen weergeven. Zij blijkt gebouwd te zijn in perioden.



De uitgave van Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, nr. 67, is, door een in het midden toegevoegd herhalingsteeken, voor de beoordeeling van den vorm van het stuk misleidend.

De bewerking is contrapuntisch in de drie begeleidende stemmen met eenige vrije imitaties. Ook van opbouw in sequensen wordt gebruik gemaakt.

Nr. 74, ‘Fortuna dun gran tempo’ van Josquin heeft in den cantus den vorm A B A coda. De gegeven melodie kon gereconstrueerd worden uit de gelijknamige compositie van Martini in Fl. XIX, 59, fol. 157 v.-159. Zij luidt daar:

Martini brengt de melodie viermaal in den tenor, die daardoor de vorm A B A B A B A B krijgt. Het gegeven is dan ook tweedeelig. Te opmerkelijker is daarom de driedeelige lievorm bij Josquin. Josquin heeft de drie stemmen in melodisch opzicht gelijkwaardigheidbehandeld. Het is niet mogelijk één stem als cantus-firmus-drager aan te wijze.

Over het ‘coda’ in den cantus kan nog opgemerkt worden, dat het in dit geval zijn ontstaan te danken heeft aan de noodzakelijkheid de andere stemmen van den canon ten einde te voeren. Nr. 49, ‘La stang(h)etta’, volgens het exemplaar te Bologna van G a s p a r v a n W e e r b e e k e begint als driestemmige canon; in

het derde geeft een stijgende quintfiguur, ostinato, met proportioneele verkorting in den tenor, terwijl de andere stemmen hem in sequensen omspelen. Dit merkwaardige tenordeel wordt hieronder medegedeeld:

Nr. 80, ‘La Alfonsina’ van J o . G h i s e l i n werkt met reeds besproken middelen, imitatie en sequensen. Nietegenstaande de imitaties berust het stuk meer op harmonischen samenklank dan op contrapuntische structuur. Twee- en driedeelige maat wisselen elkaar af, zonder verandering van het voorgeschreven tempus imperfectum, door puncteering der breven.

Over nr. 60, ‘Fortuna per ta crudelte’ van Vincenet werd boven gezegd, waarom twijfel bestaat of deze compositie op een Italiaanschen tekst is geschreven. De stijl doet eerder aan werk uit de late Ockeghem-periode of aan Caron denken dan aan de zoo even besproken composities op Italiaanschen tekst van Nederlandsche componisten.

In strijd met de mededeelingen van E. Vogel in ‘Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens etc.’ bevat het Odhecaton slechts vier composities op Italiaanschen tekst; een vijfde, nr. 60, met Italiaansch incipit, is zeer waarschijnlijk niet Italiaansch.

C - Composities op Nederlandschen tekst

Van de zes composities op Nederlandschen tekst zijn er vier van O b r e c h t , één van I s a a c en één van J o s q u i n .

Bij de bespreking van Obrechts composities vergelijke men de uitgave van de werken van Obrecht door Joh. Wolf, Band XV en XVI.

De vorm van die zes liederen is verschillend; ook is in de composities van Obrecht een onderling verschil in vorm waar te nemen.

Nr. 69, ‘Tandernaken’ van Obrecht, heeft een cantus-firmus, die door de herhaling van de eerste twee muzikale frazen aan den balladevorm herinnert. Fl. van Duyse geeft in ‘Het oude Nederlandsche lied’, II blz. 1050, eenige lezingen van den meerstrofigen tekst. Ook wordt door van Duyse, l.c., een reconstructie van de oorspronkelijke melodie, met ondergelegden tekst, geleverd.

Obrecht's compositie geeft den cantus-firmus in den tenor in relatief lange notenwaarden en omspeelt dezen in superius en contra. In de omspelende stemmen worden vele parallelle gangen in decimen aangetroffen. Ook opbouw dier stemmen in sequensen is herhaaldelijk toegepast. Het stuk is doorgecomponeerd, waardoor de herhaling van het eerste deel (door tekst en muzikaal gegeven bedongen) eenigszins gemaskeerd wordt.

De tenor van nr. 92, ‘Tsat een meskin’, volgens Odhecaton, S.G. 461 en 463 (alleen in den inhoud vermeld) en Seg. van Obrecht, heeft den vorm A-B-C-A-B. De tekst is niet bekend. De compositie bestaat uit twee gedeelten. Het eerste gedeelte geeft den cantus-firmus in den tenor en begint in de andere stemmen met (voor-) imitatie. In het verdere verloop van dit gedeelte omspelen superius en bassus den cantus-firmus, waarbij rijkelijk gebruik wordt gemaakt van parallelle decimen. De altus neemt aan de omspeling deel en geeft den cantus-firmus tijdens een rust van den tenor. De driedeelige vorm wordt hier in alle stemmen onderstreept door bijna volledige gelijkheid van eerste en derde deel. Na een korte episode, tusschenspel, in C 3 met het begin van den cantus-firmus in den tenor, volgt een tweede gedeelte, als het eerste in het tempus imperfectum, waarin met rhythmische motieven en herhalingen, van de 88e maat af met een ostinato in alle stemmen gewerkt wordt. Dit gedeelte is meer rhythmisch dan melodisch. Het maakt den indruk een dans-compositie te zijn.

Nr. 96, ‘Meskin es hu’ is volgens Fl. XIX, 59 en Seg. van Obrecht. Men zie de aanteekening van Joh. Wolf in het Revisionsbericht van de XVe en XVIe band van de uitgave van Obrecht's werken. In dit werk schijnt een cantus-firmus over de twee middenstemmen verdeeld te zijn. De tot één stem samengetrokken tenor Fl.

Panc. is afgedrukt in de uitgave van Obrecht's werken (als voren). Na een begin met imitaties omspelen de buitenstemmen den cantusfirmus, in hoofdzaak in parallelle decimen. In de 20ste maat en volgende vindt men een herhaling van dezelfde begeleidende figuur op dezelfde noten van den cantus-firmus. Op dezelfde plaats treft men gedurende zes maten paarsgewijze groepeering der stemmen aan.

Nr. 25, 'Rompeltier', is van Obrecht volgens het Odhecaton, exemplaar te Bologna. Het stuk is, na de eerste vier maten, geheel homophoon gehouden. Het is ook te vinden in Fl. XIX-121 met een onverstaanbaren tekst, die daar niet Nederlandsch schijnt te zijn.

Ghisi, 'I canti carnascileschi', blz. 80 en blz. 205, deelt de compositie in onder de canti di lanzi. Het rijke handschrift Fl. XIX 121 is geschreven voor 'Marietta: filiuola di fra. pugi'. Men zou kunnen twijfelen of in het muziekboek, bestemd voor een jong meisje, een soldaten-lied te verwachten is. De verdere inhoud van het handschrift, vgl. o.a. Ghisi l.c. blz. 205, heft dien twijfel op. De periodische bouw van den tenor en de homophone behandeling van de geheele compositie toonen wel verwantschap met de canti carnascialeschi.

Eenheid van vorm is in de bovenbesproken O b r e c h t-composities niet vast te stellen.

Nr. 27, 'Tmeiskin vas iunch' is van Isaac volgens het Bologneserexemplaar van het Odhecaton en volgens Schlick, Tabulaturen. Seg. schrijft het stuk, dat daar ook in vierstemmige zetting voorkomt, aan Obrecht toe. Of de altus in Seg. dezelfde is als in het Odhecaton, kon niet nagegaan worden.

De tenor moet wel de gegeven melodie zijn. Hij heeft acht melodische frasen evenals het gedicht, dat acht versregels telt. Na den achtsten muziekzin komt een muzikaal slot, dat gelijk is aan den vierden zin. De omspeling in de andere stemmen, cantus en bassus geeft strenge en vrije imitatie; deze stemmen bewegen zich af en toe in parallelle decimen. De altus is een harmonische vulstem, blijkens Lo. 35087 en de tabulatuur van Schlick, waar het stuk in driestemmigen vorm wordt gevonden.

Nr. 78, 'O Venus bant' van Josquin is eene bewerking van het uit andere bronnen bekende lied, waarop ook een geestelijke tekst

'O Jesus bant' bestaat. Zie van Duyse, Het Oude Nederlandsche lied, I blz. 461 en Joh. Wolf, Handbuch der Notationskunde, I blz. 188.

Josquin laat den tenor bij de vierde brevis beginnen. In Fl. XIX-121 staat een compositie in faux-bourdon, die met dezelfde noten van het lied begint als bij Josquin. In Petrucci's canti C, fol. 12v.-14, anon., komt een compositie voor, die de volledige melodie als tenor heeft.

In de compositie van Josquin is een streven naar afronding van vorm op te merken. Zonder dat de tekst daartoe aanleiding geeft, keeren dezelfde noten als bij de reeds gehoorde afsluiting van het eerste deel in de laatste vier breven van den tenor terug. Ook hierdoor wijkt de componist van de gegeven melodie af.

D - Chanson-motetten en motetten

Over den vorm, die het midden houdt tusschen chanson en motet, voor welken hier de benaming c h a n s o n - m o t e t verkozen wordt boven l i e d m o t e t, spreekt B e s s e l e r in 'Die Musik des Mittelalters und der Renaissance', blz. 207 e.v. Wolfgang Stephan wijdt er een hoofdstuk aan in zijn boek 'Die Burgundisch-Niederlandische Motette zur Zeit Ockeghems'.

De kenmerkende eigenschappen van den vorm zijn:

1° - teksten in twee talen, Fransch en Latijn; deze teksten zijn, wat inhoud en beteekenis aangaat, onderling verwant;

2° - driestemmigheid; de twee Fransche teksten vormen een duet boven een basvormende derde stem, die den Latijnschen tekst draagt;

3° - beperkte omvang vergeleken met motetten uit denzelfden tijd.

Het gebruik van twee talen kan beschouwd worden als een overblijfsel van de wijze van componeeren van het Middeleeuwsche motet. Deze vorm is in de D u f a y -periode niet geheel verlaten, vgl. b.v. 'Je ne puis plus / Unde veniet auxilium' van Dufay, Oxford Can. misc. 213, fol. 55 v., uitgegeven door Stainer, Dufay and his contemporaries', blz. 143. In deze compositie toont de tenor, die driemaal wordt gegeven, tweemaal gediminueerd, verwantschap met het isorhythmisch motet.

Terwijl de oude wijze van componeeren, het met een wereldlijk lied

verbinden van een Latijnschen tekst of kerkelijke melodie, wordt voortgezet, doet gelijktijdig het wereldlijk lied zijn intrede als cantus-firmus in den mis (Dufay, Ockeghem.). Men vergelijke de beschouwingen van Wolfgang Stephan, l.c, blz. 51.

Besseler l.c. blz. 207 herkent in het chanson- en motet-eigenschappen in zich vereenigende chanson-motet herkomst uit Italië. De daar besproken composities met ‘O beate Sebastiane’ van Dufay als voorbeeld zijn van een anderen opbouw dan de tweetalige voorbeelden van het Odhecaton. Meer verwantschap met Besseler's voorbeeld toont nr. 62, ‘Mater patris’ van Brumel.

Als tweetalige voorbeelden geeft het Odhecaton vier composities:

nr. 81	Leure e venue / circumdederunt me gemitus mortis van Agricola,
nr. 46	Malebouche / circumdederunt me viri mendaces van Compère,
nr. 67	Le corps / Corpusque meum van Compère en
nr. 84	Royne du ciel / Regina celi van Compère.

In enkele van Compère's composities kon gregoriaansche herkomst van den cantus-firmus geconstateerd worden.

Nr. 81[1)] heeft als Latijnschen tekst twee halve verzen, uit vers 5 en 6 van psalm 17. Deze tekst, evenals Agricola's tenortekst met eenige afwijking van den psalmtekst, wordt in de Roomsch-Katholieke liturgie o.a. gebruikt als introitus voor de Septuagesima. Gregoriaansche herkomst van de tenormelodie kon niet gevonden worden.

De compositie heeft den vorm virelai, overeenkomstig den Franschen tekst. In de secunda pars komt in geen der bronnen Latijnsche tekst voor. Br. 228 geeft in den ‘baricanor’ den Latijnschen tekst; in het tweede gedeelte draagt deze partij ook den Franschen tekst. De verdeeling der rustgroepen over den contra, achtereenvolgens rust deze stem 6, 7, 8 en 9 breven, wijst naar den rekenkundigen opbouw van het isorhythmisch motet. Er bestaat in motieven en door imitatie verband tusschen de drie stemmen.

De vorm van de compositie is ontstaan uit den virelaivorm van den Franschen tekst. De Latijnsche tekst schijnt toegevoegd als versterking van de ‘plainte’ in ‘Leure e venue’.

1) Muziekvoorbeeld nr. XIII.

Nr. 46 is gebouwd op een cantus-firmus. Tekst en melodie zijn te vinden in ‘Paléographie musicale’, deel XII, het facsimile van Worcester, bibliotheek van de kathedraal, Cod. F 160, in kolom 113, temidden van teksten, van den Palmzondag. Eenigszins afwijkend geeft Glareanus in Dodecachordon, liber XXIV, caput 2, dezelfde melodie met den tekst.

De cantus-firmus van Compère is, vooral aan het slot, sterk gewijzigd, doch over het geheel in overeenstemming met het aangehaalde gegeven.

De tekst ‘Malebouche’ werd niet gevonden. De verwantschap in beteekenis met den Latijnschen tekst wordt reeds door het incipit duidelijk.

St. G. 462 geeft het stuk zonder tekst met het onderschrift ‘circumdederunt’.

De op Franschen tekst gecomponeerde bovenstemmen vormen een op imitatie berustend duet. In beide stemmen komen eenige sequensen voor. Deze partijen toonen in vorm en techniek overeenkomsten met het chanson-type van latere toevoegingen in Dijon en W. Lab.

Nr. 67, ‘Le corps / corpusque meum’ heeft een gregoriaanschen tenor. In het reeds aangehaalde manuscript van Worcester staat in het officium defunctorum, Paléographie musicale XII, kolom 439, de volgende tekst: Introitus: Libera me domine

V.: Creator omnium rerum deus qui me de limo terre formasti et mirabiliter sanguine proprio redemisti corpusque meum licet modo putrescat de sepulcro facias in die iudicii resuscitari

exaudi exaudi exaudi me

ut animam meam ni sinu abrahe patriarche - - iubeas collocari. De tenor-cantus-firmus komt, behoudens zeer geringe wijzigingen, geheel overeen met de gegeven melodie op het gekozen tekstdeel.

De Fransche tekst is niet gevonden. Ook hier wijst reeds het initium op verwantschap tusschen beide teksten.

Het duet der bovenstemmen beweegt zich door een groot gedeelte in parallelle tertsen. Over de slotmaten werd boven blz. 24 gesproken. Het stuk is een litanie voor gestorvenen.

Nr. 84, Royne du ciel / Regina celi heeft als Tenor in den contra de eerste notengroep van de antiphone ‘Regina caeli laetare’, die viermaal, telkens een toon hooger, herhaald wordt. De bovenstem-

men zijn door imitatie aan elkaar gebonden. Alleen het beginmotief vertoont eenige verwantschap met den gegeven cantus-firmus.

Nr. 62, ‘Mater patris’ van B r u m e l is een klein motet voor drie gelijke stemmen, alle in onderlinge imitatie, geschreven. In Mü. U.B. Ms. 323/325 dragen de drie stemmen denzelfden tekst, de sequentia ‘Mater patris et filia’, zie bijlage III. De muziek heeft niet den sequensvorm AABB enz. De tekst van Mü 323/325 toont ook niet den vorm 3×4, dien Chevalier, Repertorium hymnologicum nr. 11349 aangeeft. De compositie van Brumel is een doorgecomponeerd motet op een deel van den sequentia-tekst.

Hier kan niet van een chanson-motet gesproken worden.

Van I s a a c 's ‘Benedictus’, nr. 76, werd geen tekst gevonden. Daar de werken van Isaac niet alle uitgegeven zijn, kon niet blijken of de compositie wellicht onderdeel van eene van het ordinarium missae is. Het stuk toont een muzikale factuur, die waarschijnlijk weinig aan tekst gebonden is. Na een canonisch begin, voortgezet in vrije imitaties, volgt een gedeelte in decimen-parallellen tusschen twee stemmen, gecombineerd met sequensen in de derde stem.

In Seg. staat de compositie te midden van kerkelijke stukken.

‘Si dedero’ van A g r i c o l a , nr. 56, is een kort driestemmig motet op den tekst van Psalm 132, vers 4. Br. 11239 geeft de compositie met volledigen tekst in alle stemmen. Een cantus-firmus in lange notenwaarden wordt achtereenvolgens in contra, superius en tenor gebracht. De tweede intrede, van den superius, wijkt eenigszins af. De vorm is, geheel onafhankelijk van den tekst: Inleiding (15 maten), A^1, A^2, A^3. Compositorische opbouw: imitaties, sequensen, parallelle gangen in decimen.

Nr. 1, ‘Ave Maria, van de O r t o , valt geheel, ook door de vierstemmigheid, buiten het kader der chanson-motetten. Het is een motet ter opening van den bundel, zooals meerdere handschriften en verzamel-drukken bevatten. De melodie, die Ambros (Ambros- Kade V blz. 193) als grondslag van de compositie geeft, is bij nadere beschouwing niet juist. De woorden ‘Dominus tecum’ dra-

gen de melodienoten van de antiphone ‘Ave Maria gratia plena’. Voor het overige schijnt de cantus-firmus vrij gevonden te zijn en te luiden:

III - Samenvatting

Het Odhecaton bevat overwegend chansons op Franschen tekst. De composities op Nederlandschen tekst zijn te gering in aantal en onderling te verschillend van vorm en gevolgtrekkingen over de ontwikkeling van het Nederlandsche meerstemmige lied toe te laten. De composities op Italiaanschen tekst, nog geringer in aantal, van welke geen enkele van een Italiaanschen componist, geven ons evenmin het recht eenige conclusies aangaande de Italiaansche vormen te trekken.

Voor het nagaan van den ontwikkelingsgang van het Fransche chanson is een volledig onderzoek van het repertoire van de in bijlage 1 genoemde handschriften noodig. Al hebben wij ons in deze studie willen beperken tot het Odhecaton, toch is een rijke verscheidenheid van chanson-typen aan het licht gekomen. Het moge beschouwd worden als een bijdrage tot een breedere kennis van het onderwerp, wanneer de gevonden typen hier voorloopig worden gesystematiseerd.

Eerst enkele woorden over de dateering.

De chansontypen, die in het Odhecaton aangetroffen werden en in geen der oudere manuscripta, moeten van jonger datum zijn dan de handschriften Dijon, W. Lab., Kop., Wolf, en Pav.. Jeppesen dateert op zeer aannemelijke gronden Dijon, Kop. en Lab. II vóór 1480 en Wolf. en Lab. I vóór 1490. Ook stelt Jeppesen Pav. vóór 1490. Bol. Q. 16 draagt op fol. 6 het jaartal 1487; of tot welk jaar nog later aan het manuscript is gewerkt, kon niet nagegaan worden.

Mü. 3232 bevat ‘Ma bouche rit’ van O c k e g h e m , Odhecaton nr. 54. Gombosi, Jacob Obrecht blz. 8, voetnoot 3, stelt dit chanson zeker vóór 1461, daar het handschrift in dat jaar zou geschreven zijn. J.J. M a i e r , in ‘Die musikalischen Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München’, deelt mede, dat het manuscript tusschen 1461 en het einde van de eeuw geschreven

is. Intusschen behoort ‘Ma bouche rit’ wel tot de oudste in het Odhecaton voorkomende muziekstukken.

Door de overeenkomsten tusschen Dijon, Kop., Wolf. en W. Lab. eenerzijds en het Odhecaton anderzijds op te sporen, werd vastgesteld, welke composities in het Odhecaton de oudste zijn.

In Dijon toonen o.m. ‘Ne doibt on prendre’ van Compère en ‘Mon Mignault / Gracieuse’ van Busnois jongere kenmerken; evenzoo ‘Mais que ce fust’ en ‘Mes pensees’ beide van Compère in W. Lab. (zie bijlage I en II).

Busnois' compositie bleek een combinatie van een gegeven lied met een bijgecomponeerd rondeau te zijn. Compère maakt gebruik van motiefherhalingen. Deze composities behooren tot de jongere invoegingen in Dijon en W. Lab..

Met Wolf. heeft het Odhecaton alleen stukken in den in het Odhecaton oudst voorkomenden stijl gemeen (zie bijlage I en II).

‘De tous biens’ van Hayne is het eenige chanson, dat zoowel in Pav. als in het Odhecaton voorkomt. In Bol. Q 16 treft men, behalve vijf composities van Hayne, Caron, Vincenet en Wreede, twee composities van Agricola: ‘Jay bien a honor’, gelijk Odhecaton nr. 82, ‘Jay bien a huer’ en het kleine motet ‘Si dedero’, Odhecaton nr. 56, aan.

Onmiddellijk na het schrijven van de Bourgondische handschriften, tusschen omstreeks 1480 à 1485 en 1500, begint een streven naar verandering en verjonging van het Fransche chanson.

In het Odhecaton werden de volgende vormen gevonden:

I	- Composities in den vorm van het Bourgondische repertoire, zijnde werken van Hayne, Ockeghem, Vincenet.
II	- Composities als sub I, veranderd in modernen zin, zijnde werken van Hayne en Caron, met later toegevoegde stemmen.
III	- Cantus-firmus-arbeid op stemmen uit het Bourgondische repertoire: Agricola, Compère, Josquin, Busnois, Japart, Bourdon.
IV	- Voortzetting der rondeau- en virelaicomposities in jongeren stijl: Agricola, Compère, Busnois, Isaac, de la Rue, de Orto.
V	- Combinatie-techniek: Busnois, Japart, Stokem.

VI	- Balladen: imitatie-techniek, afgewisseld door homophone gedeelten. Gegeven (volks) liederen. Josquin, Isaac, Stokem, Japart. Ook enkele bewerkingen van volksliederen in virelaivorm (nrs. 55 en 79).
VII	- Composities op volksliederen in vrij eren dichtvorm: Compère, Mouton, Ninotle Petit, Bruhier; wellicht invloed van de canti carnascialeschi.

Hiernaast biedt het Odhecaton:
Composities op Italiaanschen tekst: Japart, Ghiselin, Josquin, Gaspar van Weerbeeke.
Composities op Nederlandschen tekst: Obrecht, Isaac, Josquin.
Chanson-motetten en motetten: Agricola, Compère, de Orto, Brumel, Isaac.

De belangrijkste vernieuwing in vorm blijkt te zijn het in bewerking nemen van gedichten, die in oorsprong als volks-liederen moeten beschouwd worden. Hierdoor ontstaan vastere muzikale vormen, liedvormen en refreinliederen. Deze composities leiden naar den driedeeligen muzikalen vorm A-B-A. Een driedeelige liedvorm is reeds vroeger in gegeven tenores te vinden (zie blz. 30). De tenor van Ockghem 'Petite Camusette' is daarvan een voorbeeld. Ockeghem vermijdt echter de geheele compositie dezen vorm te geven en brengt in superius en contra in het derde deel andere tegenstemmen dan in het eerste deel. (zie ook Gombosi, Jacob Obrecht, blz. 8).

In een deel der bovenbesproken ballade-composities ziet men den vorm A-B-A in alle stemmen heerschen.

De Venetiaansche drukker werkte voor een publiek dat uit den koopmansstand van de republiek bestond. Met een andere klasse van muziekuitvoerenden en naar muziek luisterenden komt een nieuw repertoire naar voren. Zooals uit bijlage II blijkt loopen de Italiaansche handschriften van omstreeks het jaar 1500 wat inhoud betreft in hooge mate parallel met het Odhecaton. De Brusselsche manuscripten 228 en 11239, ontstaan in de omgeving van het Oostenrijksche hof, hebben in hoofdzaak het oude Bourgondische repertoire en de voortgezette rondeau- en virelaicomposities gemeen met het Odhecaton. Slechts nr. 11 'Et qui le dira'

is een in Br. 11239 èn het Odhecaton voorkomende ballade compositie.

Vat men de gevonden kenmerken der nieuwe richting te samen, dan komt men tot het volgende overzicht:

I	- Melodische herhalingen in één stem. Dit kenmerk is verwant aan reprises van gedeelten. Men vindt herhalingen in de Italiaansche frottolen en canti carnascialeschi. Invloed van die zijde op de Nederlandsche componisten is in deze mogelijk en waarschijnlijk.
II	- Ophouding van het slotaccoord door één of meer stemmen, terwijl de grondtoon in andere stemmen wordt aangehouden. Deze techniek werd boven, blz. 23, besproken en vergeleken met de analoge behandeling van slotaccoorden in missen van O c k e g h e m .
III	- Streven naar harmonische volheid en vierstemmigheid; wordt in het Odhecaton veel toegepast, ook ter aanvulling van driestemmige composities. In latere handschriften treft men composities, die het Odhecaton vierstemmig geeft, driestemmig aan. Vergelijking met Italiaansche werken, in het bijzonder met de Lauden, leidt tot het aannemen van Italiaanschen invloed.
IV	- Homophone gedeelten; evenals het sub III behandelde is deze schrijfwijze typisch Italiaansch. Niet uit het oog te verliezen is daarnaast de afwisseling met homophone gedeelten, als dikwijls bij D u f a y , en reeds bij oudere componisten, gevonden wordt.
V	- Doorgeïmiteerde schrijfwijze; typisch Nederlandsch.
VI	- Cantus-firmus bewerkingen op een stem van Bourgondische liederen; oudere motet- en miscompositie van Nederlandsche meesters zijn wel het voorbeeld geweest voor dezen chansonstijl.
VII	- Paarsgewijze verdeeling der vier sternen; reeds bij B u s n o i s te vinden (nrs. 33 en 8). Deze responsoriale

behandeling der stemmen, die bij J o s q u i n typisch zal zijn, moet in de haar toepassende liederen in het Odhecaton als een nieuwe techniek beschouwd worden. Vooralsnog kan

	niet vastgesteld worden of deze techniek eerst in de wereldlijke of eerst in de kerkelijke muziek toegepast werd.
VIII	- Sequensen, motiefherhalingen, reprises en vorm A-B-A met coda.
IX	- Het chanson-motet, dat reeds van ouderen datum is, bloeit vooral in de besproken periode.

Al deze kenmerken en compositie-technieken worden tesamengevat op hooger plan gebracht door J o s q u i n in zijn latere chansons. J o s q u i n neemt aan de evolutie van het chanson deel, getuige zijn composities in het Odhecaton. De conclusie van Gombosi, Jacob Obrecht blz. 38: ‘dasz Josquin eigentlich die fabel-hafteste Entwicklung unter allen Gröszen unserer Kunst durchgemacht hat, denn er ist von einem sehr mittelmäszigen Komponisten der von vielen Zeitgenossen weit überholt wurde, zu einem der bedeutendsten Genies aller Zeit herangewachsen’ is in zijn algemeenheid niet aanvaardbaar. Josquin heeft in composities op ander terrein dan het wereldlijk lied wel bewijzen geleverd, reeds vóór 1500 meer dan een middelmatig componist geweest te zijn.

Wel zou een nadere studie kunnen nagaan of de synthese, die Josquin van alle nieuwe middelen in zijn chansons geeft, ook door anderen op die artistieke hoogte is gebracht. Een bestudeering van het werk van P i e r r e d e l a R u e komt hiervoor in het bijzonder in aanmerking.

Ook C o m p è r e heeft zich met de jongere vormen bezig gehouden. Van hem bevat het O d h e c a t o n :

1e	- *a*	- rondeaux in jongeren stijl: nrs. 51, 58, 59, 68, 77 en 87.
	b	- een virelai nr. 45.
2e	- Composities op volksliederen (stijl ‘Nostre chambriere’ en ‘Latura tu’, zie blz. 34): nrs. 26, 28, 37 en 41.	
3e	- Een vrije cantus-firmus-bewerking: nr. 53.	
4e	- Chanson-motetten: nrs. 46, 67 en 84.	

Het resultaat van bovenstaande studie werpt een licht op de werkzaamheid als muziekuitgever van P e t r u c c i in de eerste jaren. Besseler (Arch. f. Mw. VII, blz. 170) geeft als zijn meening te kennen: ‘seine ersten Motetten- und Chanson-drucke aus der Venetianer ‘Gotischen’ Periode sind unter diesem Gesichtspunkt

mechanisch vervielfältigte Handschriften, deren Reichweite ueber ein halbes Jahrhundert zurückgeht. Erst mit den Fossombroner Drucken steht der moderne Verlegertypus vor uns, der das veraltete sogleich fallen läszt, sich immer enger an das fortschreitende Schaffen anschliesz....'

In zijn 'Musik des Mittelalters und der Renaissance', blz. 213 herhaalt Besseler deze meening korter.

Uit de voorafgaande bespreking blijkt echter, dat P e t r u c c i juist koos uit al datgene, dat ontstond in den direct aan zijn uitgave voorafgaanden rusteloos naar nieuwe vormen zoekenden tijd en dat hij het weinige oudere gedeeltelijk eerst opnam, nadat dit een omwerking in modernen geest had ondergaan. Zoo gezien staat Petrucci in 1500 bij het voorbereiden van zijn eerste chanson-uit-gave midden in het voor zijn tijd moderne muziekleven.

Naschrift bij blz. 19.

In 'Monumenta Ordinis Praedicatorum Historia' tome IX, blz. 48, in het verslag van het Generaal Kapittel van 1505, wordt Petrus de Castello, wellicht dezelfde als Petrus Castellanus, genoemd. Daar staat: 'Item (translationem) Fr. Petri de Castello de conventu S. Dominici de Veneciis ad conventum Racanatensem'. Ook in 1512 wordt Petrus de Castello in acten genoemd. Ik dank deze mededeeling aan de vriendelijkheid van Dr C.H. Lambermond O.P. te Nijmegen.

IV - Muziekvoorbeelden

Voorbeeld I (blz. 23/24)

Nr. 6 J'ay pris amours / De tous biens , anon.
Nr. 10, Adieu mes amours, Josquin.
Nr. 19, Helas ce nest pas, Stokem.
sic!
Nr. 24, Cela sans plus, anon. (3part)
Tenor
Nr. 29, Loseray dire, anon
Nr. 33, Accordes moy, anon. (Busnois)
Nr. 37, Nous sommes de lordre, Compère.
Nr. 38, Je nay deuil, Agricola.

Nr. 42, Je ne demande, Busnoys.
Nr. 49, La stangetta, anon. (G. van Weerbeeke)
Nr. 61, Cela sans plus, Josquin
Nr. 67, Le corps/corpus, Compère.
Nr. 81, Leure e venue, Agricola.
Nr. 93, A laudienche, Hayne (?)
Nr. 95, De tous biens, Josquin.

Zie ook muziekvoorbeeld III, slot.

II - Accordes moy ce que je pensse

Odhecaton nr. 33 fol. 35 v.-36 r., anon. (Busnois).
Par. 15123 fol. 140 v.-142 r.

Tenor
Altus 1)
Bassus 1)
Par 15123)
A - cor - - - - des moy
Par.
jay bien pen - - - - - - - - se
pour
Par.
que
mon bi - las mon
2)
3)
4)
tan - - - - - - - -

6) Par. ligatuur a f g d.
7) Par. van hier F sleutel op de 4de lijn.
8) Par. van hier weer C sleutel op de 2de lijn.
9) Par. ligatuur G-g.
10) Deze plaats in Par. fout.

III - Mon mignault/gracieuse

Odhecaton nr. 17 fol. 19 v.-20 r., anon.
Dijon fol. 173 v.-174 r., anon., tekst.
St. Gallen 461 blz. 65, Busnoys.

1) Odhecaton en St G. mezzo-sopraan sleutel; Dijon sopraan sleutel, later mezzo sopraan sleutel.
2) Odhecaton en St G. Tenor sleutel; Dijon alt sleutel.
3) Dijon a-bes ligatuur.
4) In Dijon niet correct.
5) Dijon bes-g ligatuur.
6) Dijon color.
7) Dijon f-g ligatuur.

Ne vous ver- - - ray je my- - - - - - - -
tin tin
Et vous a- rez ma- mour en- -
Dijon Dijon
Odh. en St. G. Odh. en St. G.
11) 6)
a par qui es tet
Ave re La mu nie re et la
Et vous a- rez ma- mour en- tis
16)
La mu- nie re et la
6) 6)
tant go dis
6) 12) 13) Dijon
mu- ni- e re mu- mi- e re
14) 15) 6)
re
17) 18)
mon nie re

Voortzetting van den tekst van den Superius zie bijlage III - I - nr. 17.
8) Dijon f-e-c ligatuur.
9) Dijon g-d ligatuur.
10) Dijon d-bes-a ligatuur Dijon corona
11) Dijon semibrevis a zonder anticipatie.
12) Dijon g-f ligatuur.
13) Dijon mol, es.
14) Dijon g minima, geen a.
15) Dijon g-bes ligatuur.
16) Dijon f-g-c ligatuur.
17) Dijon g-d ligatuur.
18) Dijon g-d ligatuur.

IV - Si a tort on ma blamee

Odhecaton. nr. 70 fol. 76 v.-77 r., anon.

W. Lab. nr. 88 fol. 108 v.-109 r., anon.

[S] a tort en ma bien-me
[S] a tort en ma bien-me
pour la
mour de mon a-my
faisant ce que luy a gré
faisant ce que luy agree
se Je ne le pas de ser-vy
sil moyne eus
si faix je luy
et fe ray tou te ma vie en des pit des mes di sans.
et feray tou te ma vie
en des pit des mes di sans.
en des pit des mes di sans.

1) Deze 5 noten staan in W. Lab. een terts te hoog.
2) color.

V - Mes pensees

Odhecaton nr. 59 fol. 64 v.-65 r., Compère.
Par. 15123 fol. 169 v.-170 r., Compère, tekst.
Par. 1597 fol. 8 v.-9 r., anon., tekst.

Par. 1597:
1) color; 2) a g en c b ligatuur; 3) geen ligatuur; 4) a g ligatuur; 5) g brevis; 6) geen mol; 7) d c ligatuur; 8) d g ligatuur.

Par. 15123:
9) color; 10) a g en c b ligatuur; 11) d c ligatuur; 12) g f ligatuur; 13) geen ligatuur; 14) a g ligatuur; 15) als Par. 1597; 16) als 7; 17) als 8.
18) Corona niet in Par. 1597; 19) zie aanteekeningen aan het einde van dit chanson.

De maten 38 tot en met 45 luiden in Par. 1597 en Par. 15123

Par. 1597 als boven.
Par. 15123: 1) color, 2) g f ligatuur.

VI - Cest mal charche

Odhecaton nr. 12 fol. 14 v.-15 r., Agricola.
Lo. 35087, fol. 37 v.-38 r., Agricola, tekst.

1) Lo. ligatuur a b(es) c.
2) Lo. geen mol.
3) ‘daleger’ ontbreekt hier in Lo.
4) mol ook in Lo.
5) Lo. geen ligatuur.
6) Lo. punt na bes, geen a.

Car trop es tez vieul et u se
Car trop es tez vieux et u
trop es tez vieu et u se pour
pour par ler De ni se de si fol lan
se pour par ler De ni
par ler De ni se de si
gai ge.
se de si fol lan gai ge.
fol lan gai ge de si fol lan gai ge

7) Lo. ligatuur f-d-a.
8) Lo. ligatuur g-a.
9) Lo. ligatuur a-c-bes.
10) Odhecaton herhaalt mol.
11) Lo.(abusievelijk) d.
12) Lo. Ligatuur d-e.
13) Lo. de rust en daar onder, klein geschreven, semibrevis g.
14) Lo. inplaats van semibrevis c, c-bes
15) Lo. ligatuur f-g-d.

VII - Se congie pris

Odhecaton nr. 22 fol. 24 v.-25 r., Japart.
vgl. Paris 12744, uitgave Paris-Gevaert nr. 52.

Si con...gie prens de mes bel...les a mours vreys a...mou...reux...
Altus
Tenor
Bassus
ne non voul-lez blas-mer car jay couf fert de plus gra...ns dou...
lours que ne font ceulx qui na-gent en la mer car ay-men...nest
!Sic

tous les jours tant a.... mer qua. voir ne puis delle ung tout
seul re.... gard Fors en fier te peur mon cuer en ta mer
Sy prens con.gie a. vant quil soit plus tard.

VIII - Helas que il est a mon gre

Odhecaton nr. 30 fol. 32 v.-33 r., Japart.
Vgl. Par. 12744, uitgave Paris-Gevaert 4; E. Heldnr. 6.

1) Color.
2) Odhecaton g, lees a.

re.
re.
Da_ moure fai_soit ung cha_pel.
Ist
Vray Dieu quil es_ toit bien fait.
Par a_
mour luy de ____man___ day Et el_le me l'oc_____troy_____e

IX - Ma seule dame

Odhecaton nr. 79 fol. 85 v.-87 r. anon.
Vgl. Par. 12744, uitgave Paris-Gevaert nr. 112; E. Heldt nr. 76.

Ma seul.le da me sur ma foy Plus ne vi vray jour ne Si
Tenor
Contra
vous na vez pi tie de moy Ou es tas vous al le
Je meurs et mour ray si ne vous voy. Lon doit bien ay mer luy seul
ment Quant on a bel ie my e Mais quon scait bien cer tai. ne. ment

Que ne luy fiest re vy e je ne le dyz pas tout pour moy
jen ay u ne seul bre me e A qui jay mon a mour dem
ne. Ou es tes vous al le e je meurs et mon
moy si ne vous voy.

X - Nostre cambriere si malade estois

Odhecaton nr. 32 fol. 34 v.-35 r., anon.
Fl. Cons. 2442 blz. 44-46, Nino le Petit, tekst.
Fl. XIX, 164/167 nr. 50, anon., tekst.

1) Fl. XIX, 164-167 bassus 1 mol.

2) De tekst is in beide Florentijnsche handschriften eenigszins verschillend; variant: ‘Elle amprys son pot’. - Ook de tekstverdeeling is onderling afwijkend; Fl. XIX, 164-167 gaat bij 2) verder met ‘Sell’ avoyt du let.’
3) lees c.

ma ti net
elle em me na son tambouri net Elle
em me na son tam bouri net
son tam bouri net Elle em me na son tambou ri net

XI - Latura tu

Odhecaton nr. 94 fol. 100 v.-102 r., anon.
Fl. Cons. 2442, Cantus blz. 74-78, Bruhier, tekst.

stemmen
nu..e
pour ce quay preste cei..la la..tu..ra tu et nē..min..dea et le nat..ra cungeau de
mal
je nay ponct peur quen me.. tu
Car je suis as..sez fen.. du

Il y fraipra quil vau dra En coire me bat
en coire me vel la laisera tu et nē mus.dee Elle naisra cung peu de peine laisera tu et
nē.mis.dee Et le naisra cung peu de mal el.le nai.ra cung peu de mal

XII - Alons ferons barbe

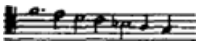
Odhecaton nr. 26 fol. 28 v.-29 r., Compère.
Par. 1817, tenor van Cort., blz. 13-14, anon., tekst.
Fl. XIX, 164/167 nr. 65, anon., tekst.

1) Odhecaton F sleutel op de 3e lijn.
2) Paris 1817: bes-c minimae.
3) Par. 1817 alleen bes minima.

30
35
40
45
In Cert. (Par. 1877)
Ls decomposite langen

XIII - Leure e venue/circumdederunt

Odhecaton nr. 81 fol. 88 v.-89 r., Agricola
Br. 228 fol. 62 v.-64 r., anon., tekst.

1) Br. color.
2) Br. corona, mora generalis, in alle stemmen.
3) Br. drie breven in drie eerste maten.
4) Br. aanvang brevis-longa-brevis-longa.
5) Br. geen ligatuur.
6) Br. mol, bes.
7) Br. 
8) Br. mol, in den tekst.

9) Br. bassus geen mol, wel voor het derde systeem.
10) Brussel F-c ligatuur.
11) Br. d g a ligatuur.

12) Br. color.
13) Br. geen ligatuur.
14) Br. ligatuur d-e.
15) Br. mol voor de b.
16) Typisch verschil in lezing Br. en Odh.
17) Br. mol voor b.

XIV - Cela sans plus

Odhecaton nr. 61 fol. 66 v.-67 r., Josquin.
St Gallen 461 blz. 88 en 89, Josquin.

1) Odhecaton en St G.F sleutel op de 3e lijn.
2) St. G. geen textincipit in den contra.

3) St. G.: Bassus.
4) Odhecaton van hier C sleutel op de 4e lijn.
5) St. G. van hier tot X) C sleutel op de 4e lijn.

Muziekvoorbeelden

		Blz.
I	- Voorbeelden bij blz. 23/24	52
II	- Accordes moy ce que je pensse	54
III	- Mon mignault/Gracieuse	56
IV	- Si a tort on ma blamee	58
V	- Mes pensees	60
VI	- Cest mal charche	63
VII	- Se congie pris	65
VIII	- Helas que il est a mon gre	67
IX	- Ma seule dame	69
X	- Nostre cambriere si malade estois	71
XI	- Latura tu	74
XII	- Alons ferons barbe	77
XIII	- Leure e venue/Circumdederunt	79
XIV	- Cela sans plus	82

Errata

blz. 53, in nr. 49, bassus: de laatste c moet semibrevis zijn.
blz. 56, eerste systeem, altus: laatste noot moet minima zijn.
blz. 56, derde systeem, cantus: aan de laatste noot 10) toevoegen.
blz. 76, 2de systeem, 6e maat: kruis moet vervallen.
blz. 77, cantus: eerste noot moet semibrevis zijn.

Bijlage I
Bronnen, welker inhoud vergeleken werd met dien van het Odhecaton

(de nummers verwijzen naar bijlage II)

Handschriften

Bol. Q. 16	Bologna, Liceo musicale, Ms. Q 16. Thematische catalogus Instituut voor Muziekwetenschap der Rijksuniversiteit te Utrecht (Inst. Utr.). zie nrs. 4, 9, 13, 20, 56, 60, 82.
Bol. Q. 17	Bologna, Liceo musicale, Ms. Q 17. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 4, 8, 12, 14, 15, 23, 29, 31, 34, 38, 40, 41, 53, 56, 57, 59, 71, 77, 81, 83, 86, 87.
Bol. Q. 18	Bologna, Liceo musicale, Ms. Q 18. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 2, 4, 11, 13, 14, 42, 44, 45, 47, 56, 58, 60. 62, 63.
Br. 228	Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 228. van den Borren in Acta musicologica, V, III, 1933. zie nrs. 15, 38, 81.
Br. 11239	Brussel, Koninklijke Bibliotheek, Ms. 11239. van den Borren in Acta Musicologica, V, III, 1933. zie nrs. 11, 15, 53, 56, 57, 71.
Cort.	Cortona, Biblioteca Comunale, Ms. 95/96, met bijbehoorenden tenor Par. 1817. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 26, 34, 38, 40, 41.
Dijon	Dijon, Bibliothèque de la Ville, Ms. 517. St. Morelot, Mémoires de la commission des antiquités du département de la Côte d'Or (1856). Droz, Trois chansonniers. zie nrs. 13, 17, 20, 35, 45, 54.

Doornik	Doornik, Stedelijke bibliotheek, liederenhandschrift, alleen tenor. van den Borren in Acta musicologica VI, III, 1934. Lenaerts, Het Nederlands polifonies lied, blz. 12 (beschrijving). zie nrs. 53, 57, 71, vgl. ook nr. 31.
Fl. XIX, 59	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, XIX, 59. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 2, 7, 8, 9 12, 13, 14, 20, 23, 24, 28, 31, 33, 35, 38, 40, 42, 44, 50, 52, 56, 57, 59, 60, 63, 76, 77, 82, 86, 87, 93, 96.
Fl. XIX, 107 *bis*	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, Ms. XIX, 107 *bis*. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 10, 11, 14, 26, 29, 31, 34, 40, 44, 56, 57, 76.
Fl. XIX, 117	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, Ms. XIX, 117. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 53, 57, 71.
Fl. XIX, 121	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, Ms. XIX, 121. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 8, 20, 25.
Fl. XIX, 164/167	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, Ms. XIX, 164/167. zie nrs. 26, 32.
Fl. IX, 176	Firenze, R. Biblioteca nazionle centrale, Ms. XIX, 176. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 4, 8, 54.
Fl. XIX, 178	Firenze, R. Biblioteca nazionale centrale, Ms. XIX, 178. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 4, 8, 12, 14, 20, 30, 31, 38, 40, 41, 44, 56, 57, 59, 77, 81, 83, 86, 87.
Fl. Cons. 2439	Firenze, Biblioteca del Conservatorio, Ms. 2439. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs 9, 20; zie ook 22.
Fl. Cons. 2442	Firenze, Biblioteca del Conservatorio, Ms. B. 2442. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 15, 31, 32, 36, 94.

Fl. Panc.	Firenze, R. Bibliotheca nazionale centrale, Panciatichi 27. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 3, 13, 20, 27, 30, 44, 45, 49, 50, 52, 56, 57, 62, 74, 76, 80, 84, 96.
Fl. Ricc.	Firenze, Bibliotheca Riccardiana, Ms. 2794. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 8, 14, 20, 31, 35, 38, 56, 57, 59, 77, 81, 82, 83.

Kop.	København, Det Kongelige Bibliotek, Ms. Thott 291[8]. Jeppesen, der Kopenhagener Chansonnier. zie nr. 20.
Lo. 35087	London, British Museum, Add. 35087. Thematische catalogus Prof. Dr A. Smijers. zie nrs. 12, 27, 83, 87.
Lo. 20 A XVI	London, British Museum, Royal 20 A XVI. Thematische catalogus Prof. Dr A. Smijers. zie nrs. 12, 38, 55, 57, 81, 83.
Montecas.	Montecassino, Archivio, Ms. 871. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 9, 35, 59.
Mü. 3232	München, Kgl. Hofbibliothek, Ms. 3232, olim Cod. germ. 810. J.J. Maier, 'Die musikalischen Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbiblothek in München'. zie nr. 54.
Mü. 1516	München, Kgl. Hofbibliothek, Mus. Ms. 1516. J.J. Maier, als voren. nr. 14, zie ook nr. 31.
Mü. 260	München, Kgl. Hofbibliothek, Ms. 260. J.J. Maier, als voren. zie nr. 77.
Mü. U.B. 322/325	München, Universitäts-Bibliothek, Mss. 322-325. zie nr. 62 (foto Inst. Utr.).
Par. 1597	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 1597. Thematische catalogus, Prof. Dr A. Smijers. zie nrs. 55, 56, 57, 59, 71, 81, 83.
Par. 15123	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 15123. (Pixérecourt). Thematische catalogus, Prof. Dr A. Smijers. zie nrs. 4, 8, 9, 13, 20, 33, 42, 54, 59.

Par. 5594.	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 5594. Th. Gérold, Le Manuscrit de Bayeux. zie nrs. 11, 14, 29, 55.
Par. 12744	Paris, Bibliothèque Nationale, fonds français 12744. G. Paris et A. Gevaert, Chansons du XVe siècle. zie nrs. 10, 14, 22, 30, 79[1)]
Pav.	Pavia, Biblioteca della R. Università, Ms. 362. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 20, 35.

1) Par. 2245, af en toe vermeld in bijlage II, kon niet geheel vergeleken worden.

Per.	Perugia, Biblioteca comunale, Ms. 431 (G 20). Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 4, 9, 13, 20, 60.
R. Cap. Giul.	Roma, Archivio della Cappella Giulia, Ms. XIII, 27. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 2, 4, 8, 9, 13, 14, 30, 31, 35, 38, 40, 41, 50, 54, 56, 57, 59, 60, 63, 76, 81, 83, 86.
R. Cas.	Roma, R. Biblioteca Casanatense, Cod. 2856. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 2, 9, 12, 14, 20, 31, 33, 38, 42, 54, 56, 57, 63, 77, 81, 83.
Roth.	Le Chansonnier de Madame la Baronne de Rothschild, thans bewaard op onbekende plaats. Thematische catalogus Prof. Dr A. Smijers (gedeeltelijk). zie nrs. 20, 35, 54, 60.
Seg.	Segovia, Bibliotheek van de Kathedraal, Chansonnier. Higini Anglès, Un manuscrit inconnu etc. in Acta musicologica VIII, I, 1936. zie nrs. 4, 8, 9, 10, 13, 27, 38, 42, 50, 52, 56, 57, 58, 60, 62, 82, 83, 92, 96.
St. G. 461	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 461. A. Geering in Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft VI, 1933. zie nrs. 3, 5, 7, 11, 17, 19, 47, 58, 61, 63, 80, 92.
St. G. 462	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 462. A. Geering als boven. zie nrs. 14, 44, 46, 53, 56, 92.
St. G. 463	St. Gallen, Stiftsbibliothek, Ms. 463. A. Geering als boven. zie nrs. 4, 10, 14, 15, 26, 27, 30, 40, 44, 51, 56, 66, 69, 78, 92. (Eenige dezer composities zijn uit dit manuscript verloren gegaan).
Tr.	Trienter Codices. Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, VII. zie nrs. 9, 13, 35.

Tur.	Torino, Biblioteca nazionale, Ms. qm. III, 59. zie nr. 58.
Vat. 11953	Cità del Vaticano. Archivio Segreto Pontif. Codicetto Lat. 11953. Casimiri R., Canzoni e Motetti dei sec. XV-XVI. (Note d'archivio per la storia musicale, Anno XIV, 1937). zie nrs. 11, 15, 31.

Ver.	Verona, Biblioteca capitolare, Cod. Mus. DCCLVII. Thematische catalogus Inst. Utr. zie nrs. 4, 13, 38, 60, 82.
W. Lab.	Washington, Library of Congress. Chansonnier de Monsieur le Marquis de Laborde. General report of the Library of Congress. Division of music, 1935/36, ed. 1937. zie nrs. 9, 13, 20, 35, 54, 57, 59, 70, 71, 83, 87.
Wolf.	Wolfenbüttel, Herzog August-Bibliothek, Ms. extrav. 287. Droz. Trois Chansonniers. zie nrs. 13, 20, 35, 54.

Drukken

Formschneider 1538.	Formschneider, Trium vocum carmina, 1538, Eitner 1538*h*. zie nrs. 44, 50, 54, 57, 59, 62, 76, 80.
Par. Vm^7. 504	Paris, Biblothèque Nationale, rés. Vm^7. 504. (Kamper liedboek). Inhoud: Ecorcheville, Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale, III. Beschrijving: Lenaerts, Het Nederlands polifonies lied, blz. 16. zie nrs. 14, 20, 44, 45, 49, 50, 51, 57, 63, 76, 80, 89. (nrs. 2 en 40: melodische overeenkomst, geen gelijkheid).

Bijlage II

Inhoud van het Odhecaton, met vermelding van bronnen en moderne uitgaven.

De nummers 3 en 5 zijn vijfstemmig; behoudens deze zijn de nummers 1 tot en met 42 en 92 tot en met 96 vierstemmig; de overige nummers, t.w. van 43 tot en met 91 zijn driestemmig. In de vier- en vijfstemmige composities dragen de stemmen de stemaanduiding: [superius of cantus steeds ongenoemd], altus, tenor en bassus; in de driestemmige: [ongenoemd], tenor, contra. Nr. 93 draagt de stemaanduiding: (ongenoemd), tenor, contra, bassus.

Nr. 1	Ave Maria Moderne uitgave Ambros-Kade V blz. 193.	fol. 3 v.-4 r. de Orto.
Nr. 2	Je cuide se ce temps Fl. XIX-59, fol. 95 v.-96 r., P. Congiet; R. Cas., fol. 128 v.-129 r., Jo. Jappart; anon. in Bol. Q 18, fol. 71 v.-72 r.; R. Cap. Giul., fol. 61 v.-62 r.; Par. Vm^7 504: zelfde melodie eenvoudiger.	fol. 4 v.-5 r. anon.
Nr. 3	Hor oires une chanzon anon. in Fl. Panc. fol. 36 v.-37 r.; St. G. 461, blz. 28 en 29.	fol. 5 v.-6 r. anon.
Nr. 4	Nunqua fue pena maior 'Cancionero musical' Nr. 1, Juan Urrede; Per. fol. 77 v.-78 r., Jo. Vrede; R. Cap. Giul. fol. 28 v.-29 r., Enrique. anon. in: Bol. Q 16, fol. 118 v-120 r.; Bol. Q 18, fol. 89 v.-90 r.; Fl. XIX, 176, fol. 91 v.-92 r.; Fl. XIX. 178, fol. 37 v.-38 r.; onvolledig in Bol. Q 17, fol. 11 r. (De gelijknamige compositie Bol. Q 18, fol. 46 v. is afwijkend en onvolledig). St. G. 463 nr. 161; Par. 15123, fol. 99	fol. 6 v.-7 r. anon. (Jo. Wreede).

v.-100 r.; Seg. fol. 209;
Ver. fol. 57 v.-58 r.

	Aleen in Bol. Q 16, Ver. en Odhecaton vierstemmig. Moderne uitgave: F.A. Barbieri, Cancioner musical, nr. 1.	
Nr. 5	Brunette St. G. 461, blz. 26 en 27, Jo. Stokem. Te vergelijken met 'Brunette je vous ay aimee', Dijon fol. 173 v.-174 r. en Montecas. pag. 376.	fol. 7 v.-8 r. Jo. Stokem.
Nr. 6	{Jay pris amours.	fol. 8 v.-9 r. anon.
Nr. 6	{De tous biens.	fol. 8 v.-9 r. anon.
Nr. 7	Nenciozza mia F. XIX, 59, fol. 105 v.-106 r., Jannes Japart. St. G. 461, blz. 60, Japart. Moderne uitgave: Schering, Beispiele nr. 67.	fol. 9 v.-10 r. Japart.
Nr. 8	Je ne fay plus Toegeschreven aan Ant. Busnois in: Bol. Q 17, fol. 37 v.-38 r.; Fl. XIX, 59, fol. 54 V.-55 r.; aan Gil Murieu: R. Cap. Giul, fol. 19 v.-20 r.; aan G. Muream: Fl. XIX, 176, fol. 73 v.-75 r.; aan de Mureau: Par. 2245, fol. 23 v.-24 r.; aan Loysette Compère: Seg. fol. 181 v.; anon. in Fl. Ricc. fol. 50 v.-51 r.; Fl. XIX. 178, fol. 40 v.-41 r.; Fl. XIX, 121, fol. 26 v.-27 r.; Par. 15123, fol. 177 v.-178 r. Alleen in Odhecaton 4-stemmig (altus si placet).	fol. l0 v.-11 r. anon.

Nr. 9	Amours amours R. Cas. fol. 50 v.-51 r., Hayne; Tr. 89, fol. 25 v.-26 r., Heyne. Seg. fol. 183 v., Groen Heyne. anon. in W. Lab. fol. 93 v.-94 r.; Per. fol. 94 v.-95 r.; Bol. Q 16, 14 v.-15 r.; Fl. XIX, 59, fol. 285 v.-286 r.; Montecas. pag. 382-383; Par. 4379, fol. 17 v.-18 r.; Par. 15123 fol. 84 v.-85 r.; R. Cap. Giul. fol. 107 v.-108 r. Alléén in Odhecaton 4-stemmig (altus si placet). Moderne uitgave: D.T. i. Oe. VII blz. 257.	fol. 11v.-12r. Hayne.
Nr. 10	Bergerette savoyene Toegeschreven aan Josquin in: Fl. XIX, 107 bis, fol. 18 v.-19 r.; Seg. fol. 128 v.-129 r.; St. G. 463, verloren, inhoud vermeldt Josquin als componist. Par. 12744, nr. XII, overeenkomst met de melodie en met den tekst, hiernaar uitgegeven Paris-Gevaert nr. 12.	fol. 12 v.-13 r. Josquin.
Nr. 11	Equile (lees: la) dira Toegeschreven aan Isaac in:	fol. 13 v.-14 r. anon Isaac).

Br. 11239, fol. 17 v.-18 r.; St. G. 461 blz. 70 en 71.

anon. in Fl. XIX, 107 bis, fol. 6 v.-7 r.; Bol. Q 18, fol. 86 v.-87 r.

Vat. 11953, nr. 6, fol. 6 r.-6 v., alleen bassus. Te vergelijken met Par. 5594, nr. 85 (uitg. Gérold).

Moderne uitgave: D.T. i. Oe. XIV blz. 72; ibid. XVI bl. 205, zie ook het revisiebericht aldaar.

(Vele afwijkende bewerkingen van hetzelfde lied: Fl. XIX, 59, Fl. XIX. 178, Alexander; R. Cap. Giul.; Bol. Q 17, Busnois; Fl. XIX, 107 bis, Japart.).

Nr. 12 C e s t m a l c h a r c h e fol. 14 v.-15 r. A g r i c o l a .

Toegeschreven aan Agricola in: Fl. XIX, 59, fol. 65 v.-66 r.
R. Cas. fol. 19 v.-20 r.; Lo. 35087, fol. 37 v.-38 r., tekst.
anon. in Lo. 20 A XVI, fol. 10 v.-11 r., tekst.
(geheel afwijkend met zelfde tekst-incipit: Bol. Q 17, fol. 28 v.-29 r., Agricola; Fl. XIX, 178, fol. 24 v.-25 r., Alexander). Zie muziekvoorbeeld nr. VI.

Nr. 13	Helas que pour (r)a devenir Toegeschreven aan Caron in: Dijon fol. 78 v.-79 r., tekst; Fl. XIX, 59, fol. 222 v.-223 r., tekst; W. Lab. fol. 12 v.-13 r., 'Helas mamour', Caron, zie bijlage III, nr. 13. R. Cap. Giul. fol. 71 v.-72 r.; Fl. Panc. fol. 35 v.-36 r., 4-stemmig; Seg. fol. 114 v.-ll5 r., 4-stemmig. anon. in: Tr. 89, fol. 416 v.-417 r.;Wolf. fol. 49 v.-50 r., volledige tekst; Per. fol. 69 v.-70 r.; Bol. Q 16, fol. 114 v.-114 bis r.; Bol. Q 18, fol. 35 v.-36 r., 4-stemmig; Ver. fol. 19 v.-20 r.; Par. 15123, fol. 33 v.-34 r., tekst, contra eenigszins afwijkend. Tekst: Manuscrit de Rohan, uitg. Löpelmann nr. 344, blz. 232. Moderne uitgave: D.T.i. Oe. VII, blz. 248.	fol. 15 v.-16 r. Caron.

Nr. 14 Adieu mes amours fol. 16 v.-17 r. Josquin.

Toegeschreven aan Josquin in:
R. Cas. fol. 154 v.-156 r.;
R. Cap. Giul. fol. 13 v.-14 r.;
Fl. XIX, 59, fol. 164 v.-165 r.; Fl. XIX, 178, fol. 48 v.-49 r;
Fl. XIX, 107 bis, fol. 9 v.-10 r.; Fl. Ricc. fol. 65 v.-66 r., tekst;
Bol. Q 17 fol. 59 v.-60 r.;
Mü. 1516; St. G. 463 nr. 177.
anon. in Bol. Q 18, fol. 78 v.-79 r.; St. G. 462, pag. 41.

Cantus in Par. Vm^7 504;
Par. 5594 nr. 83 (uitg. Gérold).
Melodie te vergelijken 'Ils sont bien pelez', Par. 12744 nr. 129, uitg. Paris-Gevaert nr. 129; tekst E. Heldt.
Moderne uitgaven:
Ambros-Kade V blz. 131;
Joh. Wolf, Werken van Obrecht, band 4; Riemann, Hdb. d. MG. II-I

	blz. 364 (fragment); Joh. Wolf, Geschichte der Musik in allgemein-verständlicher Form I blz. 82, tenor met tekst.	
Nr. 15	Porquoy non Toegeschreven aan P. de la Rue in: Bol. Q 17, fol. 53 v.-54 r. Fl. Cons. 2442, fol. 150 v.-152 r.; St. G. 463, alleen vermeld in den inhoud. anon. in Br. 228, fol. 11 v.-12 r.; Br. 11239, fol. 18 v.-20 r., beide met tekst; Vat. 11953, nr. 7, fol. 7 r.-7 v., alleen bassus. Modern uitgegeven: van Maldeghem, Trésor; Fr. Blume, das Chorwerk Heft 3.	fol. 17 v.-18 r. Pe. de Larue.
Nr. 16	{Porquoy ie ne puis dire	fol. 18 v.-19 r. Jo. Stokem
Nr. 16	{Vray diu damours Te vergelijken met Canti C fol. 95 v.-96 r. {Vray dieu damours Japart. {Sancte Johannes batista Japart.	fol. 18 v.-19 r. Jo. Stokem
Nr. 17	Mon mignault/Gracieuse Dijon, fol. 173 v.-174 r., anon., met volledigen tekst; St. G. 461 blz. 65, Busnois. Zie muziekvoorbeeld nr. III.	fol. 19 v.-20 r. anon. (Busnois).
Nr. 18	Dit le bourguygnon	fol. 20 v.-21 r. anon.
Nr. 19	Helas ce nest pas sans raison se yai melancolie St. G. 461 blz. 64, Stoken.	fol. 21 v.-22 r. Sthokem

Nr. 20	De tous biens playne Dijon, fol. 11 v.-12 r., Heyne; Kop. fol. 5 v.-6 r., anon. W. Lab. fol. 62 v.-63 r.; Wolf. fol. 53 v.-54 r., anon.; Roth. fol. 25 v.-26 r. anon.; Per. fol. 70 v.-71 r., anon.; Pav. fol. 34 bis v.-35 r., Heyne; Bol. Q 16, fol. 118 v.-119 r., anon.; Fl. Ricc. fol. 18 v.-19 r., anon.; Fl. XIX, 121, fol. 24 v.-25 r., anon.; Fl. XIX, 178, fol. 34 v.-35 r., Hayne; R. Cas. fol. 66 v.-67 r. Haine; Met Odhecaton nr. 20 gelijke superius en tenor doch afwijkenden contra in: Fl. Panc. fol. 25 r., Hayne; Fl. XIX, 59, fol. 187 v.-188 r.; Par. 15123, fol. 105 v.-106 r.; Par. Vm^7 504, III nr. 16, cantus, geluk Odhecaton. Vergelijken met Odhecaton nrs. 73 en 95. Vele bewerkingen met Superius of tenor als cantus firmus.	fol. 22 v.-23 r. anon. (Hayne).
Nr. 21	Jay pris amours Tekst: Jardin de plaisance, facs. uitg. fol. 71 v.; Droz en Piaget, nr. 102.	fol. 23v.-24r. Japart.

	Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht II blz. 51. Cf. voor oudere bewerkingen Gombosi, Obrecht I blz. 61 e.v. en Joh. Wolf, D.T. i. Oe. XIV blz. 29.	
Nr. 22	Se congie pris (prends) Par. 12744, eenstemmig met tekst, eenigszins afwijkend van Odhecaton, uitgegeven Paris-Gevaert nr. LII; vergelijk Josquin, Werken uitgegeven door Dr A. Smijers, Wereldlijke werken blz. 28; geheel afwijkende composities op gelijken tekst en melodie: Par. 1597, fol. 30 v.-31 r.; Canti C fol. 40; Fl. Cons. 2439, fol. 76 v.-78 r., Alexander, tenor gelijk cantus Odhecaton. Zie muziekvoorbeeld nr. VII.	fol. 24 v.-25 r. Japart.
Nr. 23	Amours amours amours Fl. XIX, 59, fol. 172 v.-173 r., anon.; Bol. Q 17, fol. 67 v.-68 r., A. Busnois.	fol. 25 v.-26 r. Japart.
Nr. 24	Cela sans plus non sufi pas Fl. XIX, 59, fol. 111 v.-112 r., Jannes Japart.	fol. 26 v.-27 r. anon. (Japart).
Nr.25	Rompeltier Het Odhecaton, exemplaar Bologna geeft Obrecht als componist aan. Fl. XIX-121, fol. 3 v.-4, 'Rumfeltier rumfeldaer rumferdaran', anon., zie Ghisi, l.c, blzn. 80 en 205. Modern uitgegeven: Wolf, Werken van Obrecht,	fol. 27 v.-28 r. anon. (J. Obrecht).

	XV-XVI, blz. 2, zie ook aldaar blz. XV.	
Nr. 26	Alons ferons (faire nos) barbe Fl. XIX, 107 bis fol., 16 v.-17 r.; Fl. XIX, 164/167 nr. 65; Cort. (Par. 1817) nr. 11; St. G. 463 nr. 178, Compère. Zie muziekvoorbeeld nr. XII.	fol. 28 v.-29 r. Compère.
No. 27	Tmeiskin Het Odhecaton, exemplaar te Bologna, noemt Isac als componist. Lo. 35087, fol. 52 v.-53 r., Henricus Isaac, 3-stemmig; Seg. fol. 103, Jacobus Hobrecht; St. G. 463, in den inhoud vermeld, anon. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, D.T.i. Oe. XVI blz. 203; Joh. Wolf. 25 driestemmige oud-Nederlandsche Liederen, blz. 20; Lenaerts, notenvoorbeelden, nr. 4.	fol. 29 v.-30 r. anon. (Isaac).
Nr. 28	Ung franc archier Fl. XIX, 59, fol. 176 v.-177 r. anon.	fol. 30 v.-31 r. Compère.
Nr. 29	(Ne) Loseray (je) dire Fl. XIX, 107 bis, fol. 31 v., alleen superius en tenor;	fol. 31 v.-32 r. anon.

	Bol. Q 17, fol. 4 v.-5 r. Par. 5594 (ms. de Bayeux) nr. 17, uitgegeven Th. Gérold. Vergelijken Canti C fol. 64.	
Nr. 30	Helas que il est a mon gre Toegeschreven aan Japart in: Fl. XIX 178, fol. 45 v.-46 r.; Fl. Panc. fol. 64 v.-65 r.; St. G. 463 nr. 180; R. Cap. Giul. fol. 54 v.-55 r., an.; alle 4-stemmig. Melodie en tekst: Par. 12744, fol. III r., uitgegeven Paris-Gevaert, nr. IV; tekst E. Heldt nr. VI, zie muziekvoorbeeld nr. VIII.	fol. 32 v.-33 r. Japart.
Nr. 31	{Amor fait mult tant que nostre argent dure	fol. 33 v.-34 r. anon. (Jo. Japart).
Nr. 31	{Il est de bonne heure ne	fol. 33 v.-34 r. anon. (Jo. Japart).
Nr. 31	{Tant que nostre argent dure Fl. XIX, 178, fol. 57 v.-58 r.; Fl. XIX, 107 bis, fol. 7 v.-8 r.; Fl. XIX, 59, fol. 163 v.-164 r., Jannes Japart; Fl. Ricc. fol. 26 v.-27 r., anon., tekst in alle stemmen, behoudens in den contra; Bol. Q 17, fol. 63 v.-64 r., A. Busnois, met den tekst 'Il est de bonne heure ne'; R. Cap. Giul. fol. 10 v.-11 r., 3-stemmig, anon.; R. Cas. fol. 159 v.-160 r., Jo. Jappart; Mü. 1516; Doornik, fol. 18 v.-19 r., 'Il est de bonne heure ne', met tekst. Vgl. Canti C fol. 78 v.-79 r. en Fl. Cons. 2442, nr. 54, 'Tant que notre argent durra', Obrecth. - Vat.	fol. 33 v.-34 r. anon. (Jo. Japart).

	11953, nr. 10, fol. 9 r.-9 v., alleen bassus. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht, Wereldlijke Werken (XV en XVI) blz. 99.	
Nr. 32	Nostre cambriere si malade estois Fl. Cons. 2442, blz. 44-46, Nino le Petit; Fl. XIX, 164/167, nr. 50, anon. - Zie muziekvoorbeeld nr. X.	fol. 34 v.-35 r. anon. (Ninot le Petit).
Nr. 33	Accordes moy ce que ye pensse R. Cas. fol. 149 v.-151 r., Busnoys; Fl. XIX, 59, fol. 160 v.-162 r.; Par. 15123, fol. 140 v.-142 r. - Zie muziekvoorbeeld nr. II.	fol. 35 v.-36 r. anon. (Ant. Busnois).
Nr. 34	Tan bien mis on pensa Bol. Q 17, fol. 78 v.-79 r. alleen superius en tenor; geheel afwijkende composities op zelfden tekstaanvang: Bol. Q 17, fol. 73 v.-74 r.; Fl. XIX, 107 bis, bol. 8 v.-9 r.; Cort. (Par. 1817) nr. 12.	fol. 36 v.-37 r. Japart.

Nr. 35	Le serviteur Het Odhecaton, exemplaar te Bologna, noemt Busnoys als componist. De altus (zonder toevoeging 'si placet') werd nergens elders aangetroffen; Contra wijkt af van alle andere bronnen. Een zeker oudere 3-stemmige compositie met zelfden superius en tenor in: Tr. 90, fol. 358 v.-359 r.; Dijon fol. 89 v.-90 r., tekst; W. Lab. fol. 17*a*[1]-17*b* (deze folio's zijn verdwenen); Wolf, fol. 25 v.-26 r., tekst; Roth. fol. 33 v.; Per. fol. 67 v.-68 r.; Pav. Fol. 40 v.-41 r.; Par. 4379, fol. 25 v.-26 r.; Montecas, pag. 347; Fl. XIX, 59, fol. 121 v.-122 r.; Fl. Ricc. fol. 22 v.-23 r.; R. Cap. Giul. fol. 84 v.-85 r.; alle anon. Tekst: Jardin de plaisance, facs. uitg., fol. 87; Droz et Piaget nr. 274. Manuscrit de Rohan nr. 176, uitg. Löpelmann. Modern uitgegeven: D.T.i. Oe. VII, blz. 238.	fol. 37 v.-38 r. anon.
Nr. 36	James iames iames (Jamais jamais jamais) Fl. Cons. 2442, fol. 179 v.-182 r., Mouton.	fol. 38 v.-40 r. anon. (Mouton).
Nr. 37	Nous sommes de lordre de saynt babuyn Modern uitgegeven: Ambros-Kade V, blz. 186.	fol. 40 v.-42 r. Compère.
Nr. 38	Je nay dueul Fl. XIX, 59, fol. 183 v.-185 r.; Alex. Agricola: Fl. XIX, 178, fol. 0 v.-2 r., Alexander; Fl. Ricc. fol. 28 v.-30 r., Agricola;	fol. 42 v.-44 r. Agricola

	Bol. Q 17, fol. 69 v.-71 r. Agricola; R. Cap. Giul. fol. 45 v.-47 r., Agricola; R. Cas. fol. 162 v.-164 r., Agricola; Seg. fol. 113 v.-114 r., Alexander Agricola. Anon. in: Lo. 20 A XVI, fol. 24 v.-26 r.; Ver. fol. 34 V.-36 r.; Br. 228, fol. 20 v.-22 r., door latere hand is bijgeschreven: Agricola; Cort. (Par. 1817) nr. 1.	
Nr. 39	Jay pris amours tout au rebours Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht, XV-XVI, blz. 96. Cf. bespreking bij Gombosi, Obrecht I blz. 66.	fol. 44 v.-45 r. Busnoys.
Nr. 40	Helogeron nous Toegeschreven aan Isaac in: Fl. XIX. 178, fol. 41 v.-42 r.; Bol. Q 17, fol. 61 v.-62 r.; R. Cap. Giul. fol. 39 v.-40 r. Anon. in: Fl. XIX, 107 bis, fol. 12 v.-13 r.; Cort. (Par. 1817) nr. 32; St. G. 463 nr. 179.	fol. 45 v.-46 r. anon. (Isaac).

	Par. Vm^{7} 504 nr. 34, zelfde melodie, eenvoudiger. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, D.T.i. Oe. XIV, blz. 76; O. Dischner, Sechs Instrumentalsätze, Bärenreiter-Verlag 1926.	
Nr. 41	Vostre bargeronette Toegeschreven aan Compère in: Fl. XIX. 178, fol. 73 v.-74 r.; Bol. Q 17, fol. 65 v.-66 r.; anon. in: R. Cap. Giul. fol. 48 v.-49 r.; Cort. (Par. 1817) nr. 7.	fol. 46 v.-47 r. Compère.
Nr. 42	Je ne demande aultre degre Toegeschreven aan Busnois in: R. Cas. fol. 151 v.-153 r.; Par. 15123, fol. 153 v.-155 r., tekst; Seg. fol. 112 v.-113 r.; anon. in: Fl. XIX, 59, fol. 151 v.-152 r.; Bol Q 18, fol. 39 v.-40 r. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht, Band I.	fol. 47 v.-48 r. Busnoys.
Nr. 43	Pensif mari	fol. 48 v.-49 r. Ja. Tadinghen.
Nr. 44	La morra Toegeschreven aan Isaac in: Fl. XIX, 59, fol. 11 v.-12 r.; Fl. XIX, 107 bis, fol. 44 v.-45 r.; St. G. 462, blz. 136 en 137, O Regina/La morra; St. G. 463, nr. 176; Formschneider 1538, nr. 29. anon. in Fl. Panc. fol. 33 v.-34 r.; Bol. Q 18, fol. 72 v.-73 r.; Par. Vm^{7} 504, III, nr. 34, alleen cantus.	fol. 49 v.-50 r. Yzac.

	Modern uitgegeven: Joh. Wolf, D.T.i. Oe. XIV, blz. 90, 4-stemmig.	
Nr. 45	Me (lees: ne) doibt Toegeschreven aan Compère in: Dijon fol. 186 v.-188 r., Loyset qpr.; Fl. Panc. fol. 38 v.-39 r. anon. in Bol. Q 18, fol. 87 v.-88 r.; Par Vm^{7} 504-III-52, alleen cantus.	fol. 50 v.-51 r. Compère.
Nr. 46	{Malebouche	fol. 51 v.-52 r. Compère
Nr. 46	{Circumdederunt me viri mendaces St. G. 462, blz. 114 en 115, zonder Franschen tekst.	fol. 51 v.-52 r. Compère
Nr. 47	Lhome banni Toegeschreven aan Alexander in: St. G. 461, blz. 84 en 85; anon. in: Bol. Q 18, fol. 62 v.-63 r., zonder tekst; tekst (?): Jardin de plaisance, fol. 61 v.; uitg. Droz et Piaget nr. 22; Manuscrit de Rohan, fol. 118 v., uitg. Löpelmann, nr. 294 blz. 205.	fol. 52 v.-53 r. Agricola.
Nr. 48	Ales regrets Vergelijken met nr. 57.	fol. 53 v.-54 r. Agricola.
Nr. 49	La stangetta	fol. 54 v.-55 r. anon. (Gaspar van Weerbeeke)

	Het Odhecaton, exemplaar Bologna, noemt Uuerbech als componist.; anon. in: Fl. Panc. fol. 34 v.-35 r.; Par. Vm^7 504-III-nr. 54, alleen cantus.	
Nr. 50	Helas (que devera mon cueur) Toegeschreven aan Isaac in: Fl. XIX, 59, fol. 5 v.-6 r.; Fl. Panc. fol. 138 v.-139 r.; R. Cap. Giul. fol. 83 v.-84 r.; Seg. fol. 177. anon. in: Par. Vm^7 504-III-nr. 55, alleen cantus; Formschneider 1538 nr. 3. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, D.T.i. Oe. XIV blz. 75.	fol. 55 v.-56 r. Ysac.
Nr. 51	Se mieulx St. G. 463, alleen vermeld in den inhoud, Compère. Par. Vm^7 504, III, nr. 65, alleen cantus. Vele geheel afwijkende, oudere en jongere, composities met gelijken tekstaanvang, vgl. Jeppesen, Kop. Chans., blz. LXXXVII. Deze tekst: Jardin de plaisance, facs. uitg., fol. 72. Droz et Piaget, nr. 109.	fol. 56 v.-57 r. Compère.
Nr. 52	Helas Fl. XIX, 59, fol. 214 v.-215 r., anon.; Fl. Panc. fol. 47 v.-48 r., anon.; Seg. fol. 184, Elaes Abraham, Loysette Compère. Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht, II blz. 11.	fol. 57 v.-58 r. Tinctoris.

Nr. 53	Venis (venez) regrets Toegeschreven aan Compère in: Br. 11239, fol. 4 v.-6 r, tekst; Bol. Q 17, fol. 31 v.-32 r. anon. in: Fl. XIX, 117, fol. 31 v.-32 r., tekst; Doornik, fol. 5 v., alleen tenor met tekst; St. G. 462, blz. 86 en 87, dezelfde compositie, 3 st., an., met textincipit 'Alle regretz'. Modern uitgegeven: Gombosi, Ghizeghem und Compère, Adler Festschrift 1930, blz. 104.	fol. 58 v.-59 r. Compère.
Nr. 54	Ma bouche rit Toegeschreven aan Ockeghem in: Mü. 3232, fol. 3 v.; Fl. XIX, 176, fol. 33 v.-34 r.; R. Cas. fol. 61 v.-63 r.; Formschneider 1538, nr. 86. anon in: R. Cap. Giul. fol. 76 v.-77 r.; Dijon, fol. 4 v.-6 r., tekst; W. Lab. fol. 32 v.-34 r.; Roth. fol. 42 v.-44 r. Wolf. fol. 30 v.-32 r.; Par. 15123, fol. 30 v.-32 r. Tekst: Jardin de plaisance, fol. 71 v., uitg. Droz et Piaget nr. 102; Manuscrit de Rohan, fol. 83 v., uitg. Löpelmann, nr. 142. Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht II blz. 6; Trois chans. blz. 9; Joh. Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, blz. 39; Monatsh. f.M.G., VIde jaargang.	fol. 59 v.-60 r. Okenhen.

Nr. 55	Royne defleurs anon. in: Lo. 20 A XVI, fol. 26 v.-27 r.; Par. 1597, fol. 41 v.-42 r.; beide met tekst. Par. 5594, nr. 4, tenor, afwijkend, doch zelfde melodie en tekst; uitgegeven: Gérold, Le manuscrit de Bayeux.	fol. 60 v.-61 r. Alexander (Agricola).
Nr. 56	Si dedero Toegeschreven aan Alexander Aricola in: Fl. XIX, 59, fol. 69 v.-70 r., Agricola; Fl. XIX, 178, fol. 31 v.-32 r., Alexander; Fl. Panc. fol. 57 v.-58 r., Alex. Agricola; R. Cap. Giul. fol. 25 v.-26 r., Agricola; R. Cas. Fol. 100 v.-102 r., Agricola; Bol. Q 17 fol. 34 v.-35 r., A. Agricola, Seg. fol. 170 v., AlexanderAgricola. anon. in: Br. 11239, fol. 32 v.-33 r., tekst; Bol. Q 16, fol. 120 v.-121 r.; Bol. Q 18, fol. 70 v.-71 r.; Fl. Ricc. fol. 14 v.-15 r., tekst in superius; Par. 1597, fol. 7 v.-8 r.; St. G. 462, blz. 78 en 79, in den inhoud Verbonet; St. G. 463, nr. 16, Verbonet.	fol. 61 v.-62 r. Agricola.
Nr. 57	Ales regres Toegeschreven aan Hayne in: Fl. XIX, 178, fol. 42 v.-43 r.; Fl. Ricc. fol. 58 v.-59 r., superius met tekst; Fl. Panc. fol. 97 v.-98 r.; Bol. Q 17 fol. 30 v.-31 r.; R. Cap. Giul. fol. 27 v.-28 r.; Seg. fol. 163 v.-164 r., Groen Heyne; Par. 2245, fol. 17 v.-18 r.; R. Cas., fol. 96 v.-98 r., Haine.	fol. 62 v.-63 r. Hayne.

	Anon. in: W. Lab., fol. 140 v.-142 r.; Fl. XIX, 59, fol. 242 v.-243 r.; Fl. XIX, 107 bis, fol. 32 v.-33 r.; Fl. XIX, 117, fol. 32 v.-33 r.; Br. 11239, fol. 2 v.-4 r., tekst; Par. 1597, fol. 11 v.-12 r.; Lo. 20 A XVI, fol. 20 v.-21 r.; Doornik, fol. 1 v.-3 r., alleen tenor met tekst; Formschneider 1538, nr. 7; Par. Vm^7 504, III nr. 26, cantus, gelijk Odhecaton. Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht II blz. 3; Droz, Poètes et musiciens blz. 49.	
Nr. 58	Garisses moy Toegeschreven aan Compère in: Seg. fol. 191 v.-192 r.; St. G. 461, blz. 48 en 49. anon. in: Bol. Q 18, fol. 90 v.-91 r.; Tur. fol. 13 v.-14 r. superius met tekst.	fol. 63 v.-64 r. Compère.

Nr. 59	Mes pensees Toegeschreven aan Compère in: Fl. XIX 59, fol. 134 v.-135 r.; Fl. XIX, 178, fol. 56 v.-57 r., Loyset; Bol. Q 17, fol. 16 v.-17 r.; Montecas. pag. 400-401; Par. 15123, fol. 169 v.-170 r., superius met tekst; Formschneider 1538, nr. 18. Anon. in: W. Lab. fol. 106 v.-108 r.; Fl. Ricc. Fol. 46 v.-47 r., su-	fol. 64 v.-65 r. Compère.

	perius met tekst; R. Cap. Giul. fol. 101 v.-102 r.; Par. 1597, fol. 8 v.-9 r., superius met tekst; zie muziekvoorbeeld nr. V.	
Nr. 60	Fortuna per ta crudelte Toegeschreven aan Vincenet in: Roth, fol. 34 v. 'Fortune par ta cruaulte'; Per. fol. 94 v.-95 r., Fortuna vincineta, anon.; Seg. fol. 112, als Per., onvolledig; R. Cap. Giul. fol. 40 v.-41 r., Vincinet. Anon. in : Fl. XLX, 59, fol. 50 v.-51 r.; Bol. Q. 16, fol. 116 v.-117 r., 4-stemmig; Bol. Q 18, fol. 37 v.-38 r., 4-stemmig, met canon; Ver. fol. 66 v.-67 r.	fol. 65 v.-66 r. Vincinet.
Nr. 61	Cela sans plus St. G. 461, blz. 88 en 89, Josquin. Zie muziekvoorbeeld nr. XIV.	fol 66 v.-67 r. Josquin.
Nr. 62	Mater patris Toegeschreven aan Brumel in: Fl. Panc. fol. 101 v.-102 r.; Seg. fol. 157 v.-158 r.; Formschneider 1538 nr. 55. Anon. in: Bol. Q 18, fol. 75 v.-76 r.; Mü. U.B. 323/325, nr. 16.	fol. 67 v.-68 r. Brumel.
Nr. 63	Malor me bat Fl. XLX, 59, fol. 10 v.-11 r., zonder tekst, Jannes Martini; Bol. Q 18 fol. 73 v.-74 r., anon.; R. Cap. Giul. fol. 72 v.-73 r., Jo. Martini; R. Cas. fol. 57 v.-59 r., Malcort; St. G. 461, blz. 52 en 53, Ockenghem. Formschneider 1538,	fol. 68 v.-69 r. Okenghen.

	nr. 91; Par. Vm^{7} 504-III-nr. 58. Vgl. Glareanus, Dodekachordon, vertaling P. Bohn, blz. 390 en 391. Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht, Missen, deel I.	
Nr. 64	La plus des plus	fol. 69 v.-70 r. Josquin.
Nr. 65	Ales mon cor	fol. 70 v.-71 r. Alexander (Agricola).
Nr. 66	Madame helas Het Odhecaton, exemplaar Bologna, noemt Josquin, als componist. St.G. 463 vermeldt in den inhoud een 'Madame helas', 3-stemmig, anon. Geen overeenstemming met 'Helas madame' van Josquin.	fol. 71 v.-72 r. anon. (Josquin).
Nr. 67	Le corps/Corpus	fol. 72 v.-73 r. Compère.
Nr. 68	Tant ha bon oeul	fol. 73 v.-74 r. Compère.
Nr. 69.	Tandernaken St. G. 463, fol. 52, 'Andernacken ligt an dem Rhin', Trium, Jacobus Obrecht; Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht, XV-XVI, blz. 3, vgl. ook voorwoord blz. XV e.v.	fol. 74 v.-75 r. Obreht

Nr. 70	Si a tort on ma blamee W. Lab. fol. 108 v.-109 r.; zie muziekvoorbeeld nr. IV.	fol. 76 v.-77 r. anon.
Nr. 71	Les grans regres Bol. Q 17, fol. 36 v.-37 r., Hayne; Par. 2245, fol. 19 v.-20 r., Hayne; Br. 11239, fol. 7 v.-8 r., Agricola; W. Lab. fol. 143 v.-145 r., Hayne; anon. in: Fl. XIX. 117, fol. 34 v.-35 r., tekst; Par. 1597, fol. 12 v.-13 r.; Doornik, fol. 3 v., alleen tenor met tekst. Modern uitgegeven: J. Marix, Les Musiciens de la cour de Bourgogne nr. 75.	fol. 77 v.-78 r. anon. Hayne).
Nr. 72	Est il possible que lhome peult	fol. 78 v.-79 r. anon.
No. 73	De tous biens Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht II blz. 28.	fol. 79 v.-80 r. Pe. Bourdon.
Nr. 74	Fortuna dun gran tempo Het Odhecaton, exemplaar te Bologna, noemt Josquin als componist; Fl. Panc. fol. 106 v.-107 r.	fol. 80 v.-81 r. anon. (Josquin).
No. 75	Crions nouel	fol. 81 v.-82 r. Agricola.
No. 76	Benedictus Fl. Panc. fol. 17 v.-18 r., Isachina Benedictus, 4-stemmig; Fl. XIX, 59, fol. 9 v.-l0 r., zonder tekst, Henricus Ysac; R. Cap. Giul. fol. 57 v.-58 r., Ysac; Fl. XIX, 107 bis, fol. 19 v., anon.; Formschneider 1538, nr. 30, anon.; Par. Vm^7 504, nr. 46. anon., alleen cantus.	fol. 82 v.-83 r. Yzac.

No. 77	Le renvoy Toegeschreven aan Compère in: Bol. Q 17, fol. 27 v.-28 r.; R. Cas. fol. 34 v.-36 r.; anon. in: Fl. Ricc. fol. 53 v.-54 r., superius met tekst; Fl. XIX, 59. fol. 42 v.-43 r.; Fl. XIX, 178. fol. 30 v.-31 r.; Mü. 260.	fol. 83 v.-84 r. Compère.
Nr. 78	O Venus bant St. G. nr. 48, Josquinus Pratensis. Modern uitgegeven: van Duyse, Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch lied, 165.	fol. 84 v.-85 r. Josquin.
Nr. 79	Ma seule dame Par. 12744, melodie en tekst, uitgegeven: Paris-Gevaert, nr. 112; tekst bij E. Heldt, blz. 98; zie muziekvoorbeeld nr. IX.	fol. 85 v.-87 r. anon.

Nr. 80	La alfonsina Toegeschreven aan Ghiselin in:Fl. Panc. fol. 98 v.-99 r.; St. G. 461, blz. 80. anon. in: Par. Vm^{7} 504, alleen cantus; Formschneider 1538, nr. 49. Modern uitgegeven: Ambros-Kade V blz. 190.	fol. 87 v.-88 r. Jo. Ghiselin.
Nr. 81	{Leure e venue	fol. 88 v.-89 r. Agricola.
Nr. 81	{Circumdederunt Bol. Q 17, fol. 43 v.-45 r., Agricola, in alle drie stemmen incipit van denzelfden Franschen tekst; R. Cas. fol. 38 v.-39 r., Agricola, tekst, alleen incipit, als in Bol. Q 17; Fl. XIX, 178, fol. 5 v.-7 r., Alexander, contra zonder tekst; Fl. Ricc. fol. 32 v.-33 r., Agricola, superius volledigen tekst, contra 'Circumdederunt'; anon. in: R. Cap. Giul. fol. 50 v.-52 r., alleen incipit van den Franschen tekst in den superius; Br. 228, fol. 62 v.-64 r., tekst in alle stemmen; Par. 1597. fol. 9 v.-11 r.; Lo. 20 A XVI, superius volledigen tekst, 'concordans', gelijk Contra van Odhecaton, incipit van den Franschen tekst. Modern uitgegeven: van Maldeghem, Trésor, 1887, nrs. 10 en 11 als twee zelfstandige composities. Zie muziekvoorbeeld nr. XIII.	fol. 88 v.-89 r. Agricola.
Nr. 82	Jay bien a huer Toegeschreven aan Agricola in: Ver. fol. 8 v.-9 r. anon. in: Fl. XIX, 59, fol. 20 v.-21 r.; Fl. Ricc. fol. 41	fol. 88 v.-90 r. Agricola.

	v.-42 r., superius met tekst; Bol. Q 16 fol. 12 v.-I r. (Vgl. Seg. fol. 182, 'J'ay bieau huwer', Loysette Compère.	
Nr. 83	Mon souvenir Toegeschreven aan Hayne in: Fl. XIX, 178, fol. 27 v.-28 r.; Fl. Ricc. fol. 75 v., slechts één stem, met volledigen tekst; R. Cas. fol. 124 v.-125 r.; Bol. Q 17, fol. 32 v.-33 r.; Par. 2245, fol. 1 v.-2 r., eenige afwijkingen; Lo. 20 A XVI, fol. 27 v.-28 r., tekst in alle stemmen; Seg. fol. 164, Groen Heyne. anon. in: W. Lab. fol. 110 v.-111 r.; R. Cap. Giul. fol. 52 v.-53 r.; Par. 1597, fol. 26 v.-27 r.; Lo. 35087, fol. 28 v.-29 r. Modern uitgegeven: Gombosi, Obrecht II blz. 5; van Maldeghem, Trésor, 1887; J. Marix, Les musiciens de la cour de Bourgogne nr. 76. Jardin de plaisance, facs. uitg., fol. 117. Droz et Piaget, nr. 525.	fol. 90 v. anon. (Hayne).
Nr. 84	{Royne du ciel	fol. 91 Compère.
Nr. 84	{Regina celi Fl. Panc. fol. 77 r., Regina celi, Compère, geen Fransche tekst.	fol. 91 Compère.
Nr. 85	Marguerite	fol. 91 v.-92 r. anon.

Nr. 86	Ha traytre amours Toegeschreven aan Stokem in: Fl. XIX, 59, fol. 22 v.-23 r., Jannes Stockem, superius met volledigen tekst; Bol. Q 17, fol. 42 v.-43 r., Stockem Jo.; Fl. XIX 178, fol. 33 v.-34 r., Stochem; R. Cap. Giul. fol. 47 v.-48 r., J. Stochen. Modern uitgegeven: The musical quarterly, January 1934, blz. 76, (Reese), zonder tekst.	fol. 92 v. Jo. Stoken.
Nr. 87	Mais que ce fust Bol. Q 17, fol. 18 v.-19 r., Pierquin; Fl. XIX, 178, fol. 67 v.-68 r., Pietraquin. anon. in: W. Lab. fol. 114 v. (zeer onvolledig); Fl. XIX, 59, fol. 218 v.-219 r., tekst in alle stemmen; Lo. 35087, tekst in alle stemmen. Tekst: Jardin de plaisance, facs. uitg., fol. 119 v. Droz et Piaget, nr. 548.	fol. 93 v. Compère.
Nr. 88	Venus tu ma pris	fol. 93 v.-94 r. De Orto.
Nr. 89	Disant adiu madame Par. Vm^{7} 504, III-nr. 57, alleen cantus.	fol. 94 v. anon.
Nr. 90	Gentil prince	fol. 95 v. anon.
Nr. 91	Puisque de vous	fol. 95 v.-96 r. anon.
Nr. 92	Tsat een meskin Seg. fol. 121 v.-122 r., Jacobus Hobrecht; St. G. 463, 'Es sas ain Meitschi', Obrecht, alleen vermelding in den inhoud; St. G. 461, blz. 90-93, Obrecht; St. G. 462, fol. 27 v. (oude folieering). Modern uitgegeven: Joh. Wolf, Werken van Obrecht,	fol. 96 v.-98 r. Obreht.

	XV-XVI, blz. 7, vgl. ook revisiebericht.	
Nr. 93	A laudienche Fl. XIX, 59, fol. 106 v.-108 r., anon. superius met tekst. Modern uitgegeven zonder tekst: J. Marix, les musiciens de la cour de Bourgogne nr. 66.	fol. 98 v.-99 r. Hayne.
Nr.94	Latura tu Fl. Cons. 2442, Cantus blz. 74-78, Bruhier, tekst in alle stemmen. Zie muziekvoorbeeld nr. XI.	fol. 100 v.-102 r. anon. (Bruhier).
Nr. 95	De tous biens playne	fol. 102 v.-103 r. Josquin.

Nr. 96

Meskin es hu
Fl. XIX, 59, fol. 179 v.-180 r., zonder tekst, Jacobus Obrech, 4-stemmig; Seg. fol. 134 v., ‘Mestkin es hu’, Jacobus Ho-

b r e c h t ,

4 stemmig, altus wijkt af van dien in het Odhecaton[1]; Fl. Panc. fol. 72 v., anon., 3-stemmig; Modern uitgegeven: Ambros-Kade V blz. 34 (naar Fl. XIX, 59); Joh. Wolf, Werken van Obrecht, XV-XVI, blz. 1, vgl. ook het revisiebericht. fol. 103 v. anon. (O b r e c h t).

1) Volgens H. Anglès.

Bijlage III
De teksten

A - Fransche

1 - *Rondeauvormen*
Nr. 8 Je ne fay plus

volledige tekst: Fl. Ricc.
eerste strofe: Par. 15123 en Fl. XIX, 59.

Je ne fais plus ne ne ditz ne ecris
en mes ecris
lon[1] trouvera mes regretz et mes plains
de livres[2] plains
ou le mains[3] mal que je puis le decris

Toute ma joye est de souppirs et cris
en dueil et cris
Il est a naistre cil a qui je men plains
(Je ne fais etc.)

Se mes sens ont aucuns doubz motz ecris
it sont percris
Je passe tems par desers et par plains
et la me plains
daucun (ce?) gens plus traittre quant ecris

Je ne fais plus etc.

Nr. 9 Amours amours

Tekst D.d.T.i. Oe. VII, blz. 257.

1) Sic volgens Par. 15123 en Fl. XIX, 59; Fl. Ricc: len.
2) Sic volgens Par. 15123 en Fl. XIX, 59; Fl. Ricc: larmes.
3) Sic volgens Par. 15123 en Fl. XLX, 59; Fl. Ricc: moins.

Nr. 12 Cest mal charche

Tekst volgens Lo. 35087 (onvolledig rondeau).

Cest mal sarchir (lees: chercher) vostre avantaige
daleger chescun a son paige
et vous monstrez bien peu saige
car trop estez vieux et use
pour parler Denise de si fol langaige
(zie muziekvoorbeeld nr. VI).

Nr. 13 Helas que pourra devenir

Tekst D.d.T.i. Oe. VII, blz. 248.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 232, nr. 344.
In W. Lab. fol. 12 v.-13 r., dezelfde compositie met geheel anderen tekst 'Helas manour'; deze tekst ook in het manuscrit de Rohan, uitgave Löpelmann, blz. 294, nr. 456.

Nr. 15 Porquoy non

Tekst volgens Br. 228 en 11239:

Pourquoy non ne veul[1)] je morir
pourquoy non ne doy je querir
la fin de ma doulente[2)] vie[3)]
quant jaime[4)] qui ne maime[4] mye
et sers guerdon acquerir

Uitgegeven, met eenige afwijkende lezingen: Fr. Blume in 'das Chorwerk', Heft. 3.

Nr. 17 Mon mignault/Gracieuse

Tekst volgens Dijon, Superius; uit de op verkeerde wijze verdeelde en van elkaar gescheiden versregels kon het volgende rondeau hersteld worden:

Mon mignault musequin
dorelot et poupin
riant et gorgias
ne vous verray je mye
par qui estet tant godin

1) Br. 11239 suis.
2) Br. 11239 dolente.
3) Br. 11239 vye
4) Br. 11239 jayme, mayme.

Je croy bien que namin
or pour quen la fin
je ne perde mes pas
(Mon mignault etc.)

Se jestois ung matin
tetin a tetin
couche entre voz bras
jaroie de soulas
quant part a mon butin

(Mon mignault etc.)

Dit gedicht is een rondeau van 21 versregels; tenor en altus geven een dubbelen tekst van welke de beginwoorden luiden:
Gracieuse plaisant muniere en
Jay de bon ble. (zie blz. 34).
(Zie muziekvoorbeeld nr. III).

Nr. 20 De tous biens

Uitgegeven: Trois chans. en Kop. chans.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 358, nr. 575.

Nr. 21 Jay pris amours

Uitgegeven: Trois chans. en Werken van Obrecht XV/XVI, aldaar niet geheel volledig.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 301, nr. 470.

Nr. 31 Amor fait mult tant que nostre argent dure

Tekst volgens Fl. Ricc:

Amours fait molt tant quargent dure
quant argent fault amour est dure
et dit tout franc a son amy
puisque votre argent est failly
alles querir votre aventure

De tenor heeft als tekst:
Il est de bonne ne en de 'Bazis'
Tant que nostre argent dure zie blz. 118.

Nr. 33 Acordes moy ce que ye pensse

Tekst volgens Par. 15123 (onvolledig en verminkt):

> Acordes moy jay[1)] bien[1)] pense[1)]
> pour que mon bilet nentendes
> ou my p. pi ce chose me donnes
> pour vous declarer la substance.

(Zie muziekvoorbeeld nr. II).

Nr. 35 Le serviteur

Uitgegeven: D.d.T.i. Oe. VII, blz. 238.
Jardin de plaisance, facs. uitgave, fol. 87. Droz en Piaget nr. 274.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 142, nr. 176.

Nr. 42 Je ne demande aultre degre

Tekst volgens Par. 15123:

> Je ne demande aultre[2)] degre
> en lies mondain ny en richesse
> fors destre avec vous ma maistresse
> en lyeu samblable du degre.

Nr. 47 Lhome banni

Tekst uitgegeven:
Jardin de plaisance, facs. uitgave, fol. 62 v. Droz en Piaget nr. 22.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 205, nr. 294.

Nr. 48 Ales regres

Tekst van Jean II de Bourbon, zie Trois chans. blz. XI.
Uigegeven: Droz, Poètes et musiciens.
Zie nr. 53.

Nr. 51 Se mieulx

1) Odhecaton: ‘ce que je pensse’ (waarschijnlijk juister).
1) Odhecaton: ‘ce que je pensse’ (waarschijnlijk juister).
1) Odhecaton: ‘ce que je pensse’ (waarschijnlijk juister).
2) sic volgens Odhecaton; Par. 15123: ame.

Deze compositie werd nergens met tekst aangetroffen.
Een tekst met gelijken aanvang uitgegeven: Jeppesen, Kop. chans.
zie ook aldaar het revisie-bericht, blz. LXXXVII.

Nr. 53 Venis regrets

Tekst volgens Br. 11239.

Venes regretz venes il en est heure
venes sur moy faire vostre demeure
cest bien raison que a ce je vous ennorte
car aujourdhuy toutte ma joye est morte
et si ne voy nullny qui me sequeure

Uitgegeven: Gombosi, Ghizeghem und Compère, Adler-Festschrift 1930, blz. 104 en 105, niet geheel volledig wegens een moeilijk te lezen woord in Fl. XIX, 117.

Nr. 57 zie nr. 48.

Nr. 58 Garisses moi

Tekst volgens Tur.; de volgorde der versregels is zeer door elkaar geworpen en op verkeerde wijze gescheiden.

Het volgende rondeau kon hersteld worden:

Guerisses moy du grant mal que je porte
Puische chacun tous les jours me rapporte
Que je suis fort en voustre malegracie
Sain si estoyt la mort tost me defface
Car aussi bien je voye ma joye morte

De mon confort doulcement vour enhorte
Penses y donc voyant che je supporte
Ung si grant fayt qui mon plesir efface
Guerisses etc.

Quant la douleur que je endure est si forte
Quil ne nouvelle si bonne quum me rapporte
Ne rien si beau ne voy devant ma face
Queyque ce soyt qui resjoyr me fasse
Mais il nest nul que vous qui me conforte

Guerisses moy etc.

Nr. 59 Mes pensees

Tekst volgens Par. 1597: (onvolledig rondeau).

Mes pensees ne me laissent une heure
et sans cesser mon povre cueur labeure
du tres gref mal quil a par souvenir
en contemplant sil[1)] pouvra parvenir
au[2)] plaisant[2)] lieu ou sa dame demeure.

(Zie muziekvoorbeeld nr. V).

1) Ricc. se; Par. 15123 als boven.
2) Par. 15123: jamais au.
2) Par. 15123: jamais au.

Nr. 71 Les grans regrets

Tekst volgens Br. 11239:

Les grans regrets que sans cesse je porte
Et nuyt et jours tourmentent tant mon ceur
Que se de vous ne vient quelque ligueur
Impossible est que plus je men deporte

Mais jespoire que grace lon maporte
pour remede qui me vauldra bonheur
Les grans regrets etc.

Aujourdhuy nest plaisir (qui) me supporte
le ceur mestraint et me tient en rigueur
alleges moy et me donnes vigueur
ou je me voy mort a vous je men rapporte

Les grans regrets etc.

Nr. 77 Le renvoy

Tekst volgens Fl. Ricc.:

Le renvoy dung cueur esgare
Et deloyaulte separe
Dont cuidoye avoir jouissance
Je demande la recreance
Puisqua tort ma desempare

Il est de faulx semblant pare
Et comme lacte prepare
Pour oster de ma connoissance
Le renvoy dung cueur esgare
Et deloyaulte separe

Mais se tout est bien compare
Mon abus sera repare
Par diffinitive sentence
Lors en pourrai avoir vengeance
Et me tiens secur que je saray

Le renvoy dung cueur esgare
Et deloyaulte separe
Dont cuidoye avoir jouissance
Je demande la recreance
Puisqua tort ma desempare

Nr. 82 Jai bien a huer

Tekst volgens Fl. Ricc.:

Jay beau huer avant que bien avoir
de celle la que plus a mon gre vault
jay pour ell(e) maint doleureulx assault
que pas ne croit je le scay tout de voir.

Nr. 83 Mon souvenir

Tekst volgens Lo. 20 A XVI en Fl. Ricc.:
(zie ook: Jardin de Plaisance, facs. uitgave, fol. 117. Droz et Piaget nr. 521.)

Mon souvenir me fait morir (Lo.: languir)
Pour les regraitz que fait mon ceur
Dont nuyt et jour suis en labeur
Soubz espoir de le secourir.

Se sans cesser devoye courir
Se sauray je par quel rigueur
Mon souvenir etc.

Sa douleur me fault descouvrir
Et la mettre hors de langueur
En lui donnant port et faveur
Sans plus dire ne soustenir.

Mon souvenir etc.

Nr. 86 Ha traytre amours

Tekst volgens Fl. XIX, 59.

Ha traistre amors ne scaurais tu faire pis
je ten despicte toy et ta puissance
tel quel est car per ma consiance
je ne crains plus ne tes fais ne tes dis.

Ne scez tu pas que plus fois me die
de me traicter ad mon gre afleurance
Ha traistre amour ne scaurais tu faire pis
Je ten despicte toy et ta puissance

Veulx tu user ainsi tes loys et dis
sur moy qui tay si bien servy en france
tu lest en bien et nulle cognoissance
avoir en veulx p(our) quoy deshormais dis

Ha traistre amour ne scaurais tu faire pis
Je ten despicte toy et ta puissance
tel quel est car per ma consiance
je ne crains plus ne tes fais ne tes dis.

Nr. 87. Mais que ce fust

Jardin de Plaisance, facs. uitg. fol. 119 v. Droz et Piaget nr. 548 (volledig).

Nr. 93. Ala audienche, onvolledig rondeau

Tekst volgens Fl. XIX, 59:

A laudience [a laudience]
amans q(ui) vives en souffrance
venes vous requestes donner
Amor veult po[u]r vour ordonner
on fin de jour on alegrance

2 - *Virelaivormea*
Nr. 30 Helas que il est amongre

lees: Helas quelle est a mon gre
Tekst Par. 12744, uitg. Paris-Gevaert nr. IV en E. Heldt nr. VI.

Hellas quelle est a mon gre
Celle que (je) nouse nommer
Hellas quelle est a mon gre
Celle que nouse dire

Lautre jour jouer mallay
En marchant la verdure
Trouvay la belle en ung pre
Sur lherbe qui point dure

Damours faisoit un chapellet
Vray Dieu quil estoit bien fait
Par amour lui demanday
Et elle me loctrye

Hellas quelle est a mon gre
Celle que (je) nouse nommer
Hellas quelle est a mon gre
Celle que nouse dire

(Zie muziekvoorbeeld nr. VIII).

Nr. 38 Je nay duel, onvolledig virelai.

Tekst volgens Br. 228:

Je nay dueil que de vous ne viegne
Mais quelque mal que je soustiegne
Jay trop plus chier vivre en douleur
Que souffrir que mon povre cueur
A ung aultre qua vous se tiegne.

Car dieu voulut tant vous parfaire
Quil nest nul riens qui me sceut plaire
Fors que de vos grans biens louer

Son plaisir fut de vous complaire
Et plus de biens que a nul faire
Dont chascun vous doibt bien louer.

Nr. 45 Me doibt

Tekst volgens Dijon:

Ne doibt on prendre quant on donne
et que son corps on habendonne
a servir cremir et amer
et pour maistresse reclamer
esperant que on sabendonne

Je suis de telle opinion
que deux cuers de vray union
doivuent lung de laultre descendre

Et donner clere vision
sans faire nulle abusion
quon veult ame jusqu- - fendre

La loy damors ainsi lordonne
qui ne le fait se desordonne
et vauldroit mieulx estre en la mer
que trouver party plain damer
puis qua servir tant on sadonne

Ne doibt etc.

Dijon vermeldt B o u r b o n als dichter, qpr. = C o m p è r e als componist.

Nr. 54 Ma bouche rit

Jardin de Plaisance, facs. uitg. fol. 61 en 71 v. Droz en Piaget nrs. 10 en 103.
Löpelmann, Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, blz. 213 nr. 142.
Trois chans. 1 blz. 9;

Wolf, Sing und Spielmusik aus älterer Zeit, blz. 39, één versregel ontbreekt aldaar.

Nr. 55 Royne de fleurs

Tekst Par. 5594 (Bayeux), uitg. Gérold blz. 5 nr. 4; Lo. A XVI en Par. 1597 met eenige kleine afwijkingen.

Nr. 79 Ma seule dame

Tekst Par. 12744, uitg. Paris-Gévaert nr. 112 en E. Heldt, nr. 32.
Virelai met apart staand refrein.

Ma seulle dame sur ma foy
Plus ne vivray journee
Si vous navez pitie de moy
Ou estes vous allee
Je meurs et mourray si ne vous voy.

Lon doit bien aymer loyaulment
Quant on a belle amye
Maisquon sceust bien certainement
Que ne luy fust ravye

Je ne le dyz pas tout pour moy
Jen ay une aultre amee
A qui jay mon amour donne
Ou estes vous allee
Je meurs et mourray sy ne vous voy

Ma seulle dame etc.

Jay chevauche plusieurs pays
Aussi mainte contree
Mais point nen treuve a mon advis
A qui soit comparee

Je layme non pas elle moy
Nesse pas grant follye
Je suis en un terrible esmoy
Ou estes vous allee
Je meurs et mourray sy ne vous voy

Ma seulle dame etc.

Doulleur et tristesse massault
Aussi mellencolye
Qui me tourmentent si tresfort
Que jen perdre la vie

Raison pourquoy elle a mon cueur
Mamour et ma pensee
Long temps y a je vous asseur
Quelle est ma mieulx amee
Je meurs et mourray sy ne vous voy

Ma seulle dame etc.

(Zie muziekvoorbeeld nr. IX).

Nr. 81 Leure est venue

Tekst volgens Br. 228: volledig virelai met ingeschoven kortere versregels.

Leure est venue de me plaindre
Veu quaultrement ne puis estaindre
Ne faire moindre
Ma doleur qui tant me veult nuyre
En riens plus ne me veulx deduire
Fors me deduire
Toutte ma vie a me complaindre

Despitant fortune maulditte
Car ma foy est interditte
Et je delitte
A me vouloir du tout deffaire

En mostrant de tous leslitte
Facilement sest vers moy desditte
Sans mavoir ditte
La choison qui luy fait faire

Du tout mestoys volu restraindre
Et servir honnorer et craindre
sans faindre
Que riens ne meust peu seduire
a me reduire
En duel que je ne puis faindre

Leure est venue de me plaindre
Veu quaultrement ne puis estraindre
Ne faire moindre
Ma doleur qui tant me veult nuyre
En riens plus ne me veulx deduire
Fors me deduire
Toutte ma vie a me complaindre.

Deze tekst (volledig virelai) in Superius en Tenor; in den ‘Bari-

canor' in deel I 'Circumdederunt', zie groep motetteksten. Vanaf 'Despitant fortune' draagt de contra (baricanor) den Franschen tekst.
In Lo. 20 A XVI en Cas. heeft de contra alleen het incipit van den Franschen tekst.
(Zie muziekvoorbeeld nr. XIII).

Nr. 4 Nunqua fue pena major

Deze Spaansche tekst, gedicht door D. Garcia Alvarez de Toledo, primer Duque de Alba, zie Barbieri, Cancionero musical de los siglos XV en XVI, aldaar uitgegeven en besproken, behoort tot de virelaivormen.

3 - *Balladevormen*

Nr. 10 Bergerette savoyene

Tekst Par. 12744, uitg. Paris-Gévaert, nr. 12.

Nr. 11 E qui la dira

Tekst, 1 strofe, Br. 11239, uitg. D.d.T.i. Oe. XVI, blz. 205.

Nr. 14 Adieu mes amours

Tekst Par. 5594, uitg. Gérold, blz. 100, nr. 83.
Cas. (onvolledig), uitg. Ambros-Kade V, blz. 131.

Nr. 22 Se congie pris

lees: Si congie prends
Tekst Par. 12744, uitg. Paris-Gévaert nr. 52;
Vgl. ook werken van Josquin, wereldlijke werken, nr. 12.
Muziekvoorbeeld nr. VII.

Nr. 29 Loseray dire

lees: (Ne) l'oseray je dire
Tekst Par. 5594, uitg. Gérold, blz. 18 nr. 17.

Nr. 70 Si a tort on ma blamee

Tekst volgens W. Lab.

Si a tort on ma blasmee
pour lamour de mon amy
faisant se que luy agree
je ne le pas deservy
sil mayme aussi faix ie luy

et feray toute ma vie
en despit des mesdisans.

Muziekvoorbeeld nr. IV.

4 - *Vrije vormen; volkspoëzie*

Het soms ruwe realisme in deze verzen is aanleiding van eenige alleen den beginregel te vermelden met verwijzing naar de(n) bron (nen).

Nr. 26 Alons ferons barbe

lees: Alons fere nos barbes
Tekst Fl. XIX, 164/167, nr. 65; Cort. nr. 11.
(Muziekvoorbeeld nr. XII).

Nr. 32 Nostre cambriere si malade estais

Tekst Fl. XIX, 164/167, nr. 50; cons. 2442, nr. 16.
Muziekvoorbeeld nr. X.

Nr. 34 Tan bien mis on pensa

Een tekst met gelijken aanvang op geheel andere muziek in Cort. nr. 12, zeer verminkt, niet verstaanbaar.

Nr. 36 James james james

Tekst volgens Fl. Cons. 2442, fol. 179-182.

Jamais jamais jamais Jacques bonhomme bien naira
Nous lairons par nostre clame
Elle a dist quelle viendra
Jamais jamais jamais Jacques bonhomme bien naira
Se iay perclus mes amourettes
Je ne scay la raison pourquoy
Se iavoye bonne boursette
Il ne men chauldroict

Nr. 41 Vostre bargeronette

Tekst Cort. nr. 7 en Fl. XIX, 164/167, nr. LXV.

Nr. 94 Latura tu

Tekst Fl. Cons. 1442, blz. 74 en 75; niet steeds begrijpelijk Fransch. Muziekvoorbeeld nr. XI.

Tot dezen groep zijn ook te rekenen de teksten van:

Nr. 17 Zie sub 1, rondeaux nr. 17; verdere tekst

Dijon fol. 174 r., zie muziekvoorbeeld nr. III.

Nr. 31 Zie sub 1; rondeaux nr. 31;

Tekst volgens Fl. Ricc.:
Tenor:

Il est de bonne heure ne
Qui tient sa dame en ung p(rez)
sur lerbe jolye
Ma tres doulce amye
dieu vous vint bon jour montre
bel amy dieu vous croisse honour
Par ma foy mon bel amy
je suis tout bien et celuy
que vous faud(ra) mye

In Doornik een in enkele versregels afwijkende lezing op dezelfde muziek.
Tekst van den 'Bazis' vergeleken met en aangevuld naar Fl. Cons. 2442:
Tant que nostre argent durra
Nous [mennons] joyeuse vie
Or est notre argent
Or est notre argent failly
Et quant il sera
adieu mon amy
adieu ma tres doulce fille

B - Italiaansche

Nr. 7 Nenciozza mia

In het gedicht 'la Nencia de Barberino' van Lorenzo de' Medici beginnen 9 van de 50 strofen met de woorden 'Nenciozza mia'. Er is alle aanleiding met Vernarecci (blz. 54) aan te nemen, dat hier de tekst voor deze compositie is te vinden.
De muzikale vorm, de melodie eerst in den tenor en daarna herhaald in de superius, vraagt een der in dialoog-vorm aanvangende strofen, bijv. strofe 31.

Nr. 49 La stangetta

Alle bronnen zonder verderen tekst.

Nr. 60 Fortuna per ta crudelte

Alle toegankelijke bronnen zonder verderen tekst.
Zie supra blz. 18.

Nr. 74 Fortuna dun gran tempo

De bewerking van een veel overeenkomst toonende melodie door

Martini, Fl. XIX, 59, fol. 156v.-158r., geeft den volgenden tekst:

Fortuna dun gran tempo mi se stata
tanto leggiadra gratiosa e bella
solo una gratia taggio adimandata
e a quella mi se stata ribella
et chi lo vuol sapere si lo sappia
in questa terra voglio bene aduna
un degli sua amanti mi minaccia
credendo chio la lasci per paura.

Nr. 80 La Alfonsina

Geen der bronnen geeft een tekst.

C - Nederlandsche

Nr. 25 Rompeltier.

Fl. XIX, 121, fol. 3 v.-4 r. heeft tekst in den superius, die echter niet begrijpelijk is.
Zie Joh. Wolf, Werken van Obrecht, XV. XVI, Revisionsbericht en Lenaerts, blz. 103.

Nr. 27 Tmeiskin

Tekst Lo. 35087, uitg. Joh. Wolf, D.T.i. Oe. XVI, blz. 203 en 25 driestemmige oud-Nederlandsche liederen; Lenaerts, blz. 58. Fl. van Duyse, Het Nederlandsche lied, I nr. 540, II nr. 1035.

Nr. 69 Tandernaken

Zie Werken van Obrecht XV/XVI, revisiebericht en Lenaerts blz. 57, nr. 33, zie ook nr. 32.

Nr. 78 O Venus bant

Lenaerts, blz. 92, nr. 121. Vgl. ook Joh. Wolf, Handbuch der Notationkunde I, blz. 188 en Fl. van Duyse, Het Nederlandsche lied, I nr. 461.

Nr. 92 Tsat een meskin

Geen bron met tekst; zie Joh. de Wolf als sub 25.

Nr. 96 Meskin es hu

Geen der bronnen geeft een tekst; zie ook Joh. Wolf als sub 25.

D - Motetteksten

Nr. 1 Ave Maria gratia plena dominus tecum

Tekst in het Odhecaton.

Nr. 46 Malebouche/Circum dederunt

Fransche tekst is in geen andere bron gevonden; tenor: Circumdederunt me viri mendaces Paléographie musicale XII (Worcester, Bibliotheek van de kathedraal, Cod. F. 160) kolom 113.

Nr. 56 Si dedero

Tekst Br. 11239, in alle stemmen:

> Si dedero somnum oculis meis
> et palpebris meis dormitationem.

Psalm 131, vers 4.

Nr. 62 Mater patris

Maria sequens. Chev. nr. 11349.
Mü. U.B. 323/325, met volledigen tekst in alle stemmen.

> Mater patris et filia
> mulierum laetitia
> stella maris eximia
> Audi nostra suspiria
> Regina policuria
> nostra misericordia
> in hac valle miseria
>
> Maria propter filium
> confer nobis remedium.
>
> Bone Jesu fili Dei
> nostras preces exaudi
> et precibus nostris
> dona nobis remedium
>
> Amen.

Nr. 67 Le corps/Corpus

Tekst van den Tenor in het Odhecaton:

> Corpusque meum licet modo putrescat
> de sepulcro facies in die judicii resuscitari
> exaudi exaudi exaudi me.

Deel van een versus van het officium defunctorum.
Zie Paléographie musicale, XII (Worcester, bibliotheek van de kathedraal, Cod. F. 160) kolom 439. Zie blz. 43.
De Fransche tekst werd niet gevonden.

Nr. 76 Benedictus.

De bronnen geven geen tekst. Zie blz. 44.

Nr. 81 Leure e venue/Circumdederunt

Zie onder virelaivormen nr. 81.
De tekst van den contra volgens Br. 228.

> Circumdederunt me gemitus mortis
> dolores inferni circumdederunt me.

Tekst, met eenige afwijking, ontleend aan Psalm 17 vers 5 en 6 of Psalm 114 vers 3; wordt in de Roomsch Katholieke litturgie o.a. gebruikt als Introitus voor de Septuagesima.
Muziekvoorbeeld nr. XIII.

Nr. 84 Royne du ciel/Regina celi.

Contra brengt viermaal de woorden ‘Regina celi’
Aanvangswoorden van de antiphone ‘Regina caeli laetare’.

De Fransche tekst werd niet gevonden.

Litteratuur en muziekuitgaven

Ambros, A.W., Geschichte der Musik, III. Band, Leipzig^3 1891.
Ambros, A.W. Geschichte der Musik, V. Band, Beispielband von O. Kade, Leipzig^3 1911.
Anglès, H., Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XV siècle conservé à la cathédrale de Ségovia (Espagne). (Acta musicologica VIII, 1936).
Barbieri, F.A., Cancionero musical de los siglos XV y XVI, Madrid, z.j. [1890].
Bergmans, Paul, Jo. Stokem, (Variétés musicologiques, 3e série, 1920).
Bertolotti, A., Musici alla corte dei Gonzage in Matova dal secolo XV al XVIII. Milano, 1890.
Besseler, H., Die Musik des Mittelalters und der Renaissance, Potsdam 1931.
Besseler, H., Von Dufay bis Josquin (Zeitschrift für Musikwissenschaft, XI. Jahrgang).
Blume, Friedrich, Josquin des Prés und andere Meister, Weltliche Lieder zu 3-5 Stimmen, Wolfenbüttel/Berlin 1930.
Borren, Ch. van den, Guillaume Dufay, Bruxelles 1926.
Borren, Ch. van den, Actions et réactions de la polyphonie neerlandaise et de la polyphonie italienne aux environs de 1500 (Revue belge d'archéologie et d'histoire d'art, 1936).
Borren, Ch. van den, Inventaire des manuscrits de musique polypbonique qui se trouvent en Belgique, (Acta musicologica, V, 1933).
Borren, Ch. van den, Johannes Tinctoris, (Bibliographie nationale publiée par l'Académie Royale de Belgique, Tome XXV).
Brenet, M., Jean d'Ockeghem, (Musique et musiciens de la vieille France), Paris 1911.
Canal, Pietro, Della musica in Mantova tratte principalmente dal archivio Gonzaga, Venetia 1881.
Casimiri, R.C., Il codicetto Vat. Lat. 11953, (Note d'archivio per la storia musicale, Anno XIV, 1937).
Casteele, D. van de en Straeten, E. van der, Maîtres de chant et organistes de Saint - Donatien et de Saint - Sauveur de Bruges, Bruges 1870.
Catelani, Angelo, Bibliographia de due stampe ignote di Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, Fossombrone 1856.
Cauchie, Maurice, Harmonice Musices Odhecaton (Revue de musicologie, 1925).
Cauchie, Maurice, A propos des trois recueils instrumentaux de la série Odhecaton (Revue de musicologie, 1928).

Cesari, G., Musica e musicisti alla corte sforzesca, Milano 1923.
Dannemann, Erna, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufay's, Strasbourg, 1936.
Delporte, J., Jean Mouton (Revue liturgique et musicale, 16e année 1932).
Doorslaer, G. van, La chapelle musicale de Philippe le Beau, (Revue belge d'archéologie et d'histoire d'art, 1934).
Droz, E., Les formes littéraires de la chanson française au XVe siècle, (Gedenkboek Scheurleer, 's-Gravenhage 1925).
Droz, E., Rokseth, Y. et Thibault, G., Trois chansonniers français du XVe siècle, Tome I, Paris 1927.
Duyse, F. van, Het oude Nederlandsche lied, 's-Gravenhage 1893, 1905, 1907.
Duyse, Fl. van, Het eenstemmig Fransch en Nederlandsch wereldlijk lied, Gent 1896.
Ecorcheville, J., Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale, Paris 1910-1914.
Einstein, A., Das elfte Buch der Frottole (Zeitschrift für Musikwissenschaft, X, 1927/1928).
Eitner, R., Bibliographie des Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Berlin 1877.
Geering, Arnold, Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation, (Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft, sechster Band), Aarau 1933.
Gérold, Th., Le manuscrit de Bayeux, Strasbourg-Paris 1921.
Ghisi, Federico, I canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo, Firenze-Roma 1937.
Gombosi, O.J., Jacob Obrecht, Leipzig 1925.
Gombosi, O.J., Ghizeghem und Compère (Adler-Festschrift, 1930).
Gombosi, O.J., Bemerkungen zur ‘L'homme armé’-Frage (Zeitschrift für Musikwissenschaft, X, 1927/1928).
Haberl, Fr. X., Drucke von Ottaviano Petrucci; ein bibliographischer Beitrag zu Anton Schmid's Ottaviano dei Petrucci, (Monatshefte für Musikgeschichte, V).
Haberl, Fr. X., Die Römische ‘Schola cantorum’ und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, (Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, III). Afzonderlijk: Leipzig, 1888.
Heldt, E., Französische Virelais aus dem 15. Jahrmindert, Halle 1916.
Hertzmann, E., Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit, Leipzig, 1931.
Houdoye, J., Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai, Paris, 1880.
Isaac, H., Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, V, Bezeczny, Rabl, voorwoord. XIV, Weltliche und instrumentale Werke, Wolf. XVI, Anhang, als voren, Wolf.
Jeppesen, K., Der Kopenhagener Chansonnier, Kopenhagen-Leipzig, 1927.
Jeppesen, K., Die mehrstimmige Italienische Laude urn 1500, Leipzig-Kopenhagen, 1935.

Jeppesen, K., Die Textlegung in der Chansonmusik des späteren 15. Jahrhunderts, (Kongreszbericht Wien, 1927).
Josquin des Prez, Werken, uitgegeven door Dr A. Smijers. Wereldlijke werken, deel I, Amsterdam-Leipzig, 1925.
Juten, E.H.G.C.A., Jacob Obrecht, (Annales de la fédération archéologique et historique de Belgique, 1931, facs. 2).
Langlois, E., Recueil d'arts de seconde rhétorique, Paris, 1902.
Langlois, E., De artibus rhetoricae rhytmicae, Parisiis, 1890.
Le jardin de plaisance et fleur de rhétorique, Tome I, réproduction en facsimilé. Paris, 1910. Tome II, Introduction et notes par E. Droz et A. Piaget, Paris, 1924.
Lenaerts, Dr. R., Het Nederlands polifonies lied in de 16de eeuw, Mechelen-Amsterdam, 1933.
Löpelmann, M., Die Liederhandschrift des Cardinals de Rohan, Göttingen, 1923.
Maier, Jos., Die musikalischen Handschriften der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, München, 1879.
Marix, Jeanne, Les musiciens de la cour de Bourgogne, Paris, 1937.
Marix, Jeanne, Harmonice Musices Odhecaton, (Revue de musicologie, 1935).
Moser, H.J., Paul Hofhaimer, Stuttgart-Berlin, 1929.
Motta, E., Musici alla corte degli Sforza, (Archivio storico lombardo, XIV, 1887).
Ockeghem, Johannes, Sämtliche Werke, herausgegeben von Dragan Plamenac. Erster Band, Messen I-VIII., Publikationen älterer Musik, Leipzig, 1927.
Obrecht, Jacob, Werken, uitgegeven door Prof. Dr. Joh. Wolf, Vijftiende en zestiende aflevering, Amsterdam-Leipzig, z.j.
Paléographie musicale, Tome XII, Cod. Worcester, Bibliothèque de la cathédrale, F 160, Tournai, 1922.
Paris, G., Chansons du XVe siècle .... accompagnées de la musique transcrite en notation moderne par A. Gevaert, Paris, 1875.
Pirro, A., Pour l'histoire de la musique, (Acta musicologica, III, 1931).
Pirro, A., Dokumente über Antoine Brumel, Louis van Pullaer und Crispin van Stappen, (Zeitschrift für Musikwissenschaft, XI, 1928/1929).
Pirro, A., Gilles Mureau, chanoine de Chartres, (Festschrift Johannes Wolf, 1929).
Plamenac, D., Autour d'Ockeghem, (La revue musicale, IX, 1927-1928).
Plamenac, D., (Zur 'L'homme armé'-Frage), (Zeitschrift für Musikwissenschaft, X, 1927, 1928).
Reese, Gustave, The first printed collection of Part-Music: The Odhecaton, (The Musical Quarterly, January 1934).
Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte, II[1], Leipzig, 1920.
Royer, L., Les musiciens et la musique à l'ancienne collégiale Saint-André de Grenoble du XVe au XVIIIe siècle, (Humanisme et renaissance, Tome IV, 1937).
Schering, A., Geschichte der Musik in Beispielen, Leipzig, 1931.

1

Schmid, Anton, Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone, der Erfinder des Musiknotendrucks mit beweglichen Metalltypen, und seine Nachfolger im 16. Jahrhundert, Wien, 1845.
Schrevel, J. de, Histoire du séminaire de Bruges, Bruges, 1895.
Schwartz, R., Ottaviano Petrucci, Frottole, Buch I und IV, Publikationen älterer Musik, VIII, Leipzig, 1933/1935.
Smidt, J.R.H de, Les Noëls et la tradition populaire, Amsterdam, 1932.
Smijers, A., Josquin des Prez, (Proceedings of the musical association, 1926/1927).
Smijers, A., Een kleine bijdrage over Josquin en Isaac, (Gedenkboek Dr D.F. Scheurleer), 's-Gravenhage, 1925.
Stephan, W., Die Burgundisch-Niederländische Motette zur Zeit Ockeghems, Kassel, 1937.
Straeten, E. van der, La musique aux Pays-Bas, Bruxelles, 1865-1888.
Strunk, Dr, Chansonnier de Laborde, (Report of the librarian of Congress, Washington, 1936).
Trienter Codices, Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, VII, uitgegeven door Adler en Koller.
Tiersot, Julien, Les livres de Petrucci, (Revue de musicologie, 1925).
Valdrighi, L.F., Capelli, concerti e musiche della casa d'Este. Modena, 1884.
Vernarecci, D. Augusto, Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone, Fossombrone, 1881.
Vogel, E., Der erste mit beweglichen Metalltypen hergestellte Notendruck für Figuralmusik, (Peters Jahrbuch, 1895).
Vogel, E., Bibliographie der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 bis 1700, Zürich, 1892.
Wolf, Joh., 25 driestemmige oud-Nederlandsche liederen uit het einde der vijftiende eeuw. Uitgave XXX der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, Amsterdam, 1910.
Wolf, Joh., Sing- und Spielmusik aus alter Zeit, Leipzig, 1926.

Conclusion

Par la présente publication l'auteur a voulu faire connaître quelques résultats d'une étude sur les formes musicales de la chanson française à la fin du XVe siècle. L'Odhecaton de Petrucci, étant la plus ancienne édition imprimée de cette forme d'art, a servi de point de départ pour ce travail.

L'auteur a rapproché l'Odhecaton du contenu de manuscrits plus anciens et contemporains et de quelques manuscrits et imprimés plus jeunes. Le but de ce rapprochement était de découvrir autant que possible les auteurs des pièces anonymes et les textes des chansons.

L'étude des chansons du répertoire bourguignon, qui nous ont été conservées dans les manuscrits Dijon, W. Lab., Kop. et Wolf., a démontré que l'Odhecaton contient nombre de chansons qui sont étrangères à ce répertoire et re présentent un style qui s'en éloigne de plusiers façons.

Nous avons trouvé dans l'Odhecaton des chansons sous des formes différentes:

I	*- Compositions dans la forme du répertoire bourguignon; oeuvres de Hayne, Ockeghem, Vincenet.*
II	*- Compositions comme sous I, modifiées dans un sens moderne; oeuvres de Hayne et de Caron avec une voix ajoutée.*
III	*- Chansons dans lesquelles une voix empruntée à une chanson bourguignonne sert de chant-donné: Agricola, Compère, Josquin, Busnois, Japart, Bourdon.*
IV	*- Compositions en forme de rondeau et de virelai dans un style nouveau: Agricola, Compère, Busnois, Isaac, de la Rue et de Orto.*
V	*- Technique de combinaison de chansons différentes: Busnois, Japart, Stokem.*

VI	*- Ballades: technique d'imitation avec parties homophones. Compositions sur des chants populaires préexistants par Josquin, Isaac, Stokem, Japart. Quelques compositions d'apres des chants populaires en forme de virelai. La forme A B A avec coda commence à se développer.*
VII	*- Compositions ayant pour base des chants populaires en forme libre avec des refrains: Compère, Ninot le Petit, Bruhier, Mouton.*

Le nombre des compositions sur des textes italiens et néerlandais de l'Odhecaton est trop restreint pour permettre d'en tirer des conclusions.

Une forme à part, qui tient le milieu entre la forme chanson et la forme motet, semble avoir été en vogue pendant la fin du siècle. Nous avons préféré le nom de 'chanson-motet' à celui 'Liedmotette', introduit par le Dr Besseler.

Au contraire de l'opinion de M. Maurice Cauchie, qui veut que l'Odhecaton soit un recueil de musique instrumentale, l'auteur est d'avis que l'exécution des morceaux qu'il contient peut avoir eu lieu aussi bien pour des voix que pour des instruments seuls ou bien pour un groupe mixte de voix et d'instruments. Jusqu' à la fin du quinzième siècle les formes musicales des chansons dépendent de celle du texte. On trouve dans l'Odhecaton quelques compositions formées à l'aide de répétitions de marches mélodiques qui donnent l'impression que la forme musicale l'emporte sur la forme littéraire. (Voir l'exemple XV, 'Cela sans plus' de Josquin.) S'opposant à l'opinion du Dr Besseler, l'auteur croit pouvoir constater que Petrucci a donné avec l'Odhecaton beaucoup plus qu'une simple compilation de chansons du siècle précédent. Petrucci s'y montre plutôt soucieux de donner des chansons-types, modernes pour son temps.

Stellingen

I

De vraag van de plaatsing van accidentiën en van den tekst in composities van vóór het jaar 1600 is nog niet tot eene bevredigende oplossing gebracht.

II

De chansoncomposities uit het Bourgondische repertoire zijn, in het algemeen, niet op een cantus-prius-factus gebouwd.

III

De meest typische stijlverandering, die het meerstemmige lied op het einde van de XVde eeuw toont, is een gevolg van den invloed van het lied uit den volksmond.

IV

Het manuscript van de Stiftsbibliothek te St. Gallen nr. 461 is voor een belangrijk deel getrouw gecopieerd uit het Odhecaton.

V

Het gebruik de muziekgeschiedenis in te deelen met behulp van termen, ontleend aan de algemeene kunstgeschiedenis, heeft niet tot verheldering van begrip geleid.

VI

De symphonische en dramatische muziek heeft dikwijls middelen ontleend aan de militaire muziek.

VII

De invloed van Richard Wagner op de Fransche kunst heeft zich in het einde van de XIXde eeuw sterker doen gevoelen op het gebied der litteratuur dan op de scheppende muzikale kunst.

VIII

De uitvoering van oude muziek op herstelde oude of naar het oude type nieuw gebouwde instrumenten is niet in staat het oude klank-ideaal te doen herleven.

IX

De studie van de harmonieleer dient voor aanstaande muziek-onderwijzers als eisch gehandhaafd te blijven; analytisch-harmonisch inzicht moet hierbij op den voorgrond staan.

X

Vincent d'Indy heeft in het eerste deel van zijn ‘Cours de composition musicale’ den juisten weg gewezen voor de opleiding tot componist.

XI

Het hedendaagsche muziekleven wordt ongunstig beïnvloed door overdreven waardeering van de virtuositeit van uitvoering.

Errata

In ‘Chansonvormen op het einde van de XVde eeuw’ is een zinstorende fout geslopen.

Op bldz. 110, onder nr. 77 moet het tweede couplet met den derden versregel van het eerste couplet verlengd worden:
‘Dont cuidoye avoir jouissance’.

Op bldz. 53, in no. 67, moeten de twee kwart noten in den Altus *b a* luiden.